أمـا بعد

أفكار تستظل نفسها

في الكتابة ثانيةً وفي ما حولها بعد ذلك...

□ رئيس التحرير *

ما لم يقلْهُ	الكلامُ	**تقوله الكتابة.**
ومـا لـم يقله	الصمتُ	**تقوله الكتابة.**
ومـا لـم تقله	الريحُ	**تقوله الكتابة.**
ومـا لـم يقله	المطرُ	
ما لم يقله	**الأسى**	
ما لم يقله	**الخوفُ**	
ما لم تقله	**الأرضُ**	
ما لم تقله	**الحرية**	**تقوله الكتابة.**
والكتابـة صمتٌ	**يخرج عن الضجيج، إذا اقتضى الأمر.**	
وضجيجٌ	**يخرج عن الصمت.**	
والكتابة	**ــ وهي هنا الإبداع ــ تصوغ نفسها من يأس، إذا كان اليأس عدلاً!**	

والكتابة	**أملٌ**	إذا كان الأمل كذلك.
والكتابة	**جَمْعٌ**	لهما في حين
	وتفريقٌ	لهما في حينٍ آخر.
والكتابة	لا تكتفي	باليأس
	ولا تكتفي	بالأمل!

والكتابة "تُفصِّلُ على قدّها ثوباً من الرقةِ
وثوباً
من
العنف
وتبدلهما كلما التقتْ بالنقيض"!

والكتابة "حلـــــوةُ إذا اقتضى الحال. المَعْشَرْ"

وصرير أسنان إذا اقتضى الحال.

هكذا كان **عبــد الباســط الصوفي** فــي الصــفة الأولى.

وهكذا كان عبــد الــرحيم محمود

وأمل دنقل

ومظفر النواب وغيرهم فـي الثانية.

هكذا كان **يسنين** في الأولى.

وهكذا كان **مايكوفسكي** في الثانية.

هكذا كان **امرؤ القيس**

وعمر بن أبي ربيعة في الأولى

وهكذا كان **دعبل الخزاعي**

وطرفــة بــن العبد في الثانية.

وهــؤلاء كلهــم في **حفظ وصون** ذاكرة الإبداع

الذي لن يستكمل دورته دونهم.

هم الذين يستحقون الذكر:

الموقظونَ

اليقظونَ

الخالدونَ

المخلدون

ولـيس أولئك الـذين يريـدون الوصول إلى القمة بالقُبّاب. على حدّ توصيف أحد الظرفاء لأصحاب هذا السعي.

□□□

الكتابة أمرٌ اجتماعي يصون مكانته بتعاليه الجمالي

وبنفوذ وسائطه

وحسن مراميه.

والكتابة مكسبٌ في الآتي

وخســارة للماضــي، إذا كــان هــذا الماضــي، برهــة فــي الوقت، تشكل عبئاً ثقيلاً على الحاضر، أفترض أنا وسـواي، أن خسـارة مزاياه السلبية ميزة، وخـروج علـى **الأيديولوجيـة الأدبية** إذا كانت بمعنى خدمة غاية غير أدبية. وبوسائل غير أدبية.

الأيديولوجيا، التي تتوسل قوةً في غير ذاتها، فـي بعض التجارب، أمـا فـي تجارب أصحابها القادرين على تمثلها، فهي احتكامٌ مشروعٌ ليقين اجتماعي وسياسي لا يستدعي "الحذر" و"الريبة"، إلا عند بعض النقّاد المياومين، أصحاب الممارسات التي تجد نفسها في كل مكان، وفي كل اتجاه، تحقق للمؤتمرات ذات المشارب المتناقضة والمتعارضة شـروط "نجاحها" فـي تسـليع إعلامـي، وتـرويج لمقايضـات أدبيـة/ سياحية، أصبح روادها، الكبار والصغار، معروفين بجهوزيتهم لمبادلات من نوع خاص، الخاسر فيها، دائماً، الإبداع الذي يرسخ قيماً جماليـة، ذات محمـولات كبرى، لا تستوعبها، في نهاية الأمر، لا هذه المؤتمرات، ولا تلك الندوات، إلا كمقدمات لانعطافات تأخذ الأدب نحـو مواقع تتنـاقض، كما يدعون، مع **الأيديولوجيا**، كمحمول يرهق الأدب، ويحدُّ من حريته، حتى لو كان ذلك اختياراً حراً، ووعياً بمشروعيّة هذا الاختيار، وفي **الأيـديولوجيا**، استدعاء لخـوف مـن عـودة ثانيـةٍ لتبعيّـة المبـدع لسـواه، والمبـدع (بضـم المـيم) للسياسي، الأمر الذي يؤكد إخفاقاً في تحقيق الغايات الجماليـة، الصفة التـي تجلب "السوء"، الـذي يـراه آخرون في **أيديولوجيا** أخرى، تتجلى في **الحياديـة، واللامبــالاة، وفقــدان حــس المواطنــة، وتغليــب الطــارئ علــى الأصــل**، فــي ممارســات نقديــة ومسلكيات، صـار أمر حضورها، بأيـة صيغةٍ من الصـيغ، أمـراً مرهقـاً، لأسـباب تتعلـق بأخلاقيـة الكتابــة، فــي مجتمــع بحاجــة لهــذه الأخلاقيــات والأساليب، كونه ما زال محكوماً بشروط لا توفر لـه حريـة الاختيـار، بـين هـذه وتلـك، مـن الصـيغ الجمالية التي تنسجم مع ميوله الذوقية والاجتماعية، هذا إذا افترضنا أمر توفرها.

نعـم.. إن كاتبـاً حقيقيـاً وأصـيلاً لا يمكـن أن يتواطـأ علـى يقينـه، مثلمـا لا يمكـن لـنص حقيقـي وأصيل أن يقوم خارج جماعته البشرية.

هـذه الحقيقـة المضـطربة، أحيانـاً، مستدركةً بالممارسة، ببرهان انشغال أصحاب الإبداع، بما يجري، الآن، من احتدامٍ سياسي واجتماعي على الساحة العربيّة. احتدام تناقضي، مضطرمٍ وحادٍ، يشير، فيما يشير إليه. إلى ضرورة أن تجد الكتابةُ الإبداعية العربيّة، نفسها في قضاياها الكبرى، التي

يستدعيها حضوراً وضرورةً، الراهنُ العربي بكل ما يحمل من أسباب مشروعة لهذا الاستدعاء، الذي يتبدى للبعض، فائضاً في المشاعر والرغبات، فموضوع الوحدة، على سبيل المثال، أصبح متروكاً في الممارسة الفكرية أيضاً، وكأنه شأن لهيكلياتٍ حاكمةٍ مشغولةٍ بتدبير شؤون علاقتها مع الناس، وموضوع استفراد العدو الصهيوني بالشعب العربي الفلسطيني يتبدى، أيضاً، وكأنه أمرٌ مؤجل بحكم الظروف، التي زادت من همجيّة هذا الاستفراد، ومن استخفافه الواضح والمهين، بكل ما يمكن أن يعيد الاعتبار، للقيم والحقوق والأعراف. أما إذا كنا نسترشد في الكتابة بضمير الكاتب، فنحن نعول، بدءاً، على وعيه، الذي يبدو، أحياناً متعثراً في هذا السياق، وغير مكتمل في سياقات أخرى، بما يُجيزُ خروج اللغة على وصفها المفترض للأحداث، فما من شيءٍ أهم عند الكاتب الحقيقي والأصيل، من كتابةٍ تجد طريقها الصحيح في تحديد غاياتها الكبرى، ومنها أن نعي حقيقة أن نكون كتاباً مؤثرين، الصفة التي تقودنا إلى مصائر، تبدو وكأنها سعيٌ محتملٌ نحو حوار لا يحتكم إلى الخطأ. ولا يقوم على التربص.

نعم.. إن ثمة إدراكاً بأن خضوع الكتابة لشرط غير شرطها ومنه: الإنساني والاجتماعي والوطني، هو تحول في تقنيات الكتابة. يخرجها، أحياناً، عن سياق حاجة الناس إليها. من حيث هي تعبيرٌ مقصودٌ لغايةٍ مقصودة: هي الوصول إلى الناس والتواصل مع قضاياهم، دون الوقوع في مغبة التبشير، والإملاء، والتقريرية الفجّة.

لا أريد، هنا، أن أقع في مصيدة التشاطر اللفظي، والتعويم اللغوي، فأجعل المعنى بعيداً، أو عسيراً على الفهم، المغزى الذي أريد من خلاله، أن أؤكد على ضرورة أن يكون الكاتب مرشداً لمشاعره ومسترشداً بها، بعيداً عن المعنى البسيط والساذج لذلك، وشريطة أن تكون في الموقع المناسب لها، وفي الوقت نفسه مرشداً في سلوكه، ما دام مجتمعه لم يحقق، تماماً، شرط وجوده الإنساني، الأمر الذي يفرض عليه "واجباً"، ليس في الكتابة فحسب، بل في السلوك، من حيث هو شخصية إنسانية مستقلة ــ بالمفهوم الفلسفي لهذا المعنى ــ تدرك دورها، ليس بدءاً بالموقف السياسي، وليس نهاية بإعلان هذا الموقف:

إن استثمار "الوطنية" في تفسيد الحياة وتخريب حالة اليقين الاجتماعي، وضرب حالة التآخي. هو تماماً، كاستثمار "الوطنية" في تسويغ الخطأ وتبرير الفساد والتفسيد. وهما أمران مرفوضان بحكم الضرورة الوطنية.

أمران يجب الاتفاق على أنهما أساسان "صالحان" لإفساد الحياة العربية، مهما تستر على ذلك أصحابها، ببلاغة القول الفائض.

فلتكن الكتابة، إذن، خارج الاستثمارين الخاسرين، ولتكن "المواطنة الحقة"، أساساً للدفاع عنها.

إن هذا المهاد يقودني، إلى حديث طالما تكرر، وطالما استعيد، وطالما طرح على بساط البحث، كلما اشتدت ظروف تستدعي ذلك، وكأنَّ الأسئلة، لم تعثر، رغم طرحها المتكرر، على إجاباتها، أو كأنَّ الأسئلة القديمة، تستوجب، دائماً، إجابات جديدة، مرتبطة بتغير الزمان والمكان والظروف، أو كأنَّ "ثبات" الأسئلة، يستدعي "تحولاً" في الإجابات، بحكم الدوافع التي تحث عليها وتستدعيها، ببرهان تجددها، وكأنها تتوالد من نفسها، كلما نهضت في المكان أسباب الحوار. حول "وظيفة" الكتابة، ودورها، وغايتها، ووسائلها، أو أنها تستعيد الصيغ المتوارثة

المعهودة

لماذا نكتب؟

ولمن؟

وكيف؟

ورغم أن الإجابات القطعية تظل تسبح في سديمها، فإن الكتابة، وحدها، تستطيع أن تعطيك حق أن ترفض الواقع، إذا كان لا يرضيك... أن تستبدله، وأن تعاديه، وتعمل على تسفيهه لصالح التواطؤ مع الحقيقة

والحلم

والوطن

وربما تعيد تشكيله، بما يتناسب مع المثال الذي تسعى إليه!

أنْ تجعل منه أقنوماً يحتذى، أنْ تقوّم عثراته، وتمسك به. حين يتعثر من جزّته، وتنهضه، كي يذهب إلى حيث عثراته، ويلتقط ما تبقى منها، ويلقي بها في حاوية النسيان.

ومن هنا تتأتى، على ما يبدو، أهمية الكتابة، ومن هنا تتأتى خطورتها:

من كونها كالوشم باقية:

تؤرخ

وتشير
وتستحضر:
أسماء ووقائع ودلالات.
من كونها أرشفة للألم وأسبابه
للفرح وأسبابه
للغبن وأسبابه
للحاجة وأسبابها
وفي الوقت نفسه: للبهجة وأشكالها
للسخرية ودوافعها
للجمال وتجلياته
للحرية وأثمانها
للناس وتطلعاتهم.

من هنا، أيضاً، يمكن القول:
ليس من فائدة جمالية يستدعيها تحرير الكتابة من واجبها الأخلاقي وليس من فائدة جمالية يستدعيها تحرير الكتابة من وظيفتها:

رفع الحس الإنساني بقيمة الحياة وجوهرها.
إشعال النار في حشائش الخطأ والخطل، وما بينهما.

وليس من فائدة جمالية أيضاً، من تحديد لشكل التعبير عن ذلك استناداً إلى القيم السائدة.

وليس من فائدة في تحويل الكتابة إلى اختزال في بلاغة الفراغة والاستكانة والامتثال.

فلتستعد الكتابة، إذن، الحديث عن الأحلام الكبرى. بما يعيد الثقة إلى العلاقة المرتبكة بين الحاضر والمستقبل. ولتتصدر الكتابة قائمة الواجبات، لتظلل بهذا المعنى، تعبيراً عن اختيار مقصود للناس، أكثرية الناس.

ولتعد الكتابة صياغة المعنى العظيم:
في أن الحياة تستحق أن تعاش
كما ينبغي لها
أن تعاش.

□□

في الممارسة النقدية وأشكالها (مفهوم النص في النقد الحديث)

□ د. أحمد محمد قدور*

تمهيد:

يتضمَن هذا البحث تحليلاً لدلالة "النص" وفق المنهج التاريخي التطورَي (Diachronique). ويقدم التحليل الدلالي فوائد جمة للدارس. فالمصطلحات أصلاً مفردات لغوية ذوات أصول متواضع على دلالاتها، ثم جاء الاصطلاح فجعل لها دلالات جديدة. وحين تعرض المصطلحات على قوانين التطور الدلالي تتكشف للدارس طريقة تجريدها الاصطلاحي وسبلها ومصادرها. وغالباً ما يكون المصطلح تخصيصاً للدلالة أو نقلاً لها من مجال إلى آخر عن طريق المجاز. ويأتي بحثنا "مفهوم النص في النقد الحديث من خلال بعض نماذجه" في هذا السياق ليقدم تصوراً لتطور مادة "نص" ولا سيما "النص" بوصفه مصطلحاً شائعاً لدى النقاد المعاصرين. وذلك من خلال ثلاث مراحل زمنية هي:

١ـ أصل الدلالة في عصر الفصاحة الأول.

٢ـ تطوّر الدلالة في عصر الحضارة الإسلامية.

٣ـ تغيّر الدلالة في العصر الحديث تأثراً بالدلالات الأجنبية.

١ـ دلالة "النص" في اللغة والاصطلاح

تتقاسم دلالة "نص" في العربية في عصرها الأول بحسب القرائن اللغوية والثقافية معانٍ متعدّدة. لعلّ أقربها إلى المجال الحسي "الرّفع". ويبدو أن هذا المكون الدلالي موجود في معاني المادة كلها تقريباً. فمن الرفع: نص العروسَ، أي أقعدها على المنصة لترى. والمنصة هي ما ترفع عليه كسريرها وكرسيها. ومن هذا أيضاً: نص ناقته أي استخرج أقصى ما عندها من السير، وهو كذلك من الرفع. فإنه إذا رفعها في السير فقد استقصى ما عندها منه(١). ولأن في هذا النص تحريكاً فقد ظهر معنى: نص الشيء، أي حركه. ويبدو أن جمع "الرفع" و"الحركة" ولد معنى: نص الشواء، أي صوت على النار، ونصت القِدْرُ، أي غلت. وفي كل ما تقدم نجد "الرفع" الحسي هو جرثومة المعنى.

ونجد في المحطة الثانية مجموعة من الدلالات المتطورة عبر المجاز، وكلها يرجع بالتأني والتلطف إلى معنى "الرفع" الحسي الأول. من ذلك حديث **علي ابن أبي طالب**: "إذا بلغ النساء نص الحقاق

*أكاديمي وباحث من سورية.

فالعصبة أولى". أي بلغن الغاية التي عقلن فيها. ونص الحقاق ـــ كما يقول **الأزهري**: إنما هو الإدراك، وأصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها. ومن ذلك أيضاً: نص فلاناً، أي استقصى مسألته عن الشيء، أي أحفاه فيها ورفعه إلى حد ما عنده من العلم، كما في "الأساس"(٢). وفي التهذيب والصحاح: حتى استخرج كل ما عنده. ويلحق بهذا المعنى: نصص الرجل غريمه، وناصه، أي استقصى عليه وناقشه. ومثاله ما روي عن **كعب** أنه قال "يقول الجبار: احذروني فإني لا أناص عبداً إلا عذبته"، أي لا أستقصي عليه في السؤال والحساب إلا عذبته.

ويتبين من الأمثلة السابقة أن معنى الرفع الحسي انتقل عبر المجاز إلى دلالات ذهنية كالإدراك والوصول إلى مبلغ العلم وأقصاه. ويبدو أن هذا التطور هو الذي مهد لمجاز آخر ـ ربما كان مرافقاً لنشأة العلوم الإسلامية ـــ هو الإسناد والتعيين. وفي "التاج": "النص: الإسناد إلى الرئيس الأكبر. والنص: التوقيف، والنص: التعيين على شيء ما، وكل ذلك مجاز، من النص بمعنى الرفع والظهور"(٣). ثم يقول صاحب التاج: "قلت: ومنه أخذ نص القرآن والحديث. وهو اللفظ الدال على معنى لا يحتمل غيره"(٤).

وهكذا يتضح الخط الذي سارت عليه الدلالة اللغوية حتى وصلت إلى الدلالة الاصطلاحية. فالرفع الحسي قاد إلى الرفع الذهني مع ما لابسه من معاني التعيين والإظهار والتحديد وبلوغ أقصى العلم. وقاد هذا كله إلى "الإسناد" لأنه رفع وبلوغ للغاية، والتعيين والتوقيف لأنهما ثمرة بلوغ الغاية ومنتهاها. ومن هنا برزت دلالة "النص" الاصطلاحية لدى الفقهاء، وهي دلالة مولدة نشأت بسبب ظهور العلوم الإسلامية.

ويبدو أن هذا المصطلح تطور داخلياً ـــ أي ضمن دائرة الاصطلاح لا اللغة ـ فغدا دالاً على مالا يحتمل تعدد الصور أو النقل بالمعنى ـ أو أي ترخص في الصيغة الأصلية. فالنص ـ كما يقول **الكفوي** ـ معناه الرفع البالغ، ثم نقل في الاصطلاح إلى الكتاب والسنة، وإلى مالا يحتمل إلا معنى واحداً. ومعنى الرفع في الأول ظاهر، وفي الثاني أخذ لازم النص وهو الظهور... وقيل: نص عليه كذا: إذا عينه(٥).

وقد عرفت دلالة "النص" عند الأصوليين غنى وتشعباً، فقد تحدثوا عن "عبارة النص" و "إشارة النص" و"دلالة النص" و"اقتضاء النص". ويبدو أن دلالة النص عند هؤلاء هي التي ولدت مقولة "لا اجتهاد مع النص". فدلالة النص تشير إلى ثبوت حكم المنطوق للمفهوم المسكوت عنه لاشتراكهما في علة يفهم كل عارف باللغة أنها مناط الحكم ولا تحتاج إلى اجتهاد أو قياس فقهي(٦).

ونقف في المحطة الثالثة لنرى أن مصطلح "النص" صار يدل على: القول، والخبر، والقصيدة، والحديث، والآية، وكل ما يثبته المؤلف لغيره. ومن هنا ظهرت كلمة "النصوص في الكتب المدرسية والمناهج التعليمية. وفي هذا الاستعمال توسع لدلالة "النص" التي لم تعد خاصة بالكتاب والسنة، إنما صارت تدل على كل ما يسند إلى صاحبه كما هو بإثبات وتعيين(٧). وفي "المعجم الوسيط": "النص: صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف (مولد)، ومالا يحتمل إلا معنى واحداً، أو لا يحتمل التأويل، ومنه قولهم: لا اجتهاد مع النص (مولد)"(٨).

ويبدو أن المعجم الوسيط يقف عند ما تداوله المؤلفون المتأخرون قبل العصر الحديث، وذلك بدلالة عبارة "مولد" التي يقصد بها ما ظهر بعد عصر الرواية والاحتجاج. وليس ما ذكره الوسيط كافياً لرصد تطور دلالة "النص" في العربية الفصحى المعاصرة. فإضافة إلى ما ذكرناه آنفاً من معان حديثة لدلالة "النص" نجد أنها تشير إلى المعاني التالية:

أـــ مجموعة من الكلمات ضمن تصرف لغوي معروف سواء أكانت مكتوبة أو ملفوظة.

ب ـ كل ما هو معين ومحدد، وإن كان كلمة واحدة أو أكثر.

ج ـ كل كلام معين لغاية درسية أو توثيقية وإن كان كتاباً أو قصيدة أو ديواناً.

دـــ كل قطعة من الفنون المرئية والمسموعة كالنص الفني والموسيقي ونحو ذلك(٩).

وهكذا يتبين أن دلالة "النص" المتداولة الآن في النقد واللغة تكونت من خمسة مصادر هي:

١ـــ الدلالة عند الفقهاء والأصوليين، وهي التي تفسر ملمح الرفع والإسناد والتعيين والتوثيق في المفهومات المتداولة عند مثقفينا.

٢ـــ دلالة مصطلح (Texte) الفرنسي الذي يعني أصلاً: النسيج. فكأن النفس نسج للكلام الناشئ من فعل الكتابة التي تشبه من بعض وجوهها عملية الناسج حين ينسج(١٠). وهذه الدلالة مسؤولة إلى حد كبير عن فهم النقاد المعاصرين للنص على أنه نسيج لفظي ناشئ من توجيه رسالة إلى متلقين، وهو نسيج قابل للتفكيك، والتحليل، وإعادة التصور، وإمكانية التداخل، واحتمال التقاطع، إلى آخر ذلك.

٣ـ العلاقة بين اللغة والفنون الجميلة وهي العلاقة التي يعبر عنها مصطلح "التراسل" أو "التزامن" (Synesthésie) في الاستعمال. وهذه العلاقة هي المسؤولة عن توسيع مجال دلالة النص لتشمل فنوناً أخرى غير أدبية.

٤ـ المدارس النقدية الأجنبية المحدثة كالتشريحية أو التفكيكية والسيميائية وما جلبته معها من جهاز اصطلاحي تغلغل في العربية مترجماً يسلك أصل "النص" الاشتقاقي. فقيل: تناص، وتناصي، وتناصية، ومتناص، وتداخل النصوص، ونحو ذلك مما لا يزال يدور على أقلام النقاد منتظراً الاستقرار الذي يجلبه له الشيوع والتكرار في محاريب العلم عند أولي النظر(١١).

٥ـ علم النص (Science du texte) وما جلبه من مصطلحات تدور في فلك "النص". كالنص السردي، والأبنية النصية، وأساس النص، وفضاء النص، ونحو ذلك مما شاع في الاستعمال(١٢).

ولابد من الإشارة في هذا الصدد إلى أن مصطلح "النص" وما يتعلق به من مصطلحات قريبة منه دلالة أو اشتقاقاً يشهد ما شهده غيره من المصطلحات اللغوية والنقدية من الفوضى والبلبلة والجرأة على الوضع أو الترجمة. وقد صار المرء يعجب أحياناً من عبارات غريبة (كالتفريغ) النصي، و(المخاض) النصي، وسوى ذلك من غرائب النقاد والتراجمة المحدثين(١٣).

٢ـ النص والخطاب بين الترجمة والاقتباس:

لابد عند الحديث عن "علم النص" من التنويه بداية بكتاب الدكتور **صلاح فضل** المعنون بـ "بلاغة الخطاب وعلم النص"(١٤). الذي قدم فيه جملة من المعارف الحديثة حول مواضيع البلاغة والخطاب وعلم النص والتداولية. ورأى أن علم النص يقترب من الميدان الذي كان مخصصاً للبلاغة. وهذا ما دعا بعض المختصين إلى القول إنه الممثل الحديث لها. وإن اندماج الخطاب البلاغي الجديد في علم النص يتيح له تشكيل منظومة من الإجراءات المنهجية القابلة للتطبيق على المستوى التداولي. وتتمثل مهمة علم النص ـ كما يرى **صلاح فضل** ـ في وصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة، وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل، واستخدام اللغة. ويقدم علم النص الإطار العام للبحوث الجديدة في الشعرية والسيميولوجية، كما يشتمل على المظاهر التقنية التي لا تزال تسمى بلاغية. وهكذا يخلص إلى أن إحلال مصطلح علم النص محل البلاغة، أو وضعه بجوارها بعد تحديدها على الأقل مؤشر ضروري للتحول في التاريخ العلمي، وانعطاف نحو أفق منهجي مخالف للمسار القديم، مما تفرضه نظريات العلم ونماذجه. ويشير **صلاح فضل** إلى أن **"فان ديجيك"** (Dijk) بشر في بحوثه عن علم اللغة النصي بتحويل البلاغة إلى نظرية النص. وهو المسار الذي كانت تتخذه أعمال مجموعة أخرى من الباحثين في ألمانيا على رأسهم **سبلنر** (Spiliner) (١٥).

وتجدر الإشارة إلى أن ظهور مصطلح الخطاب (Discourse) أدى إلى محاولات للتفريق بينه وبين مصطلح النص. فالخطاب نص لغوي يستخدم في سياق معين. واللغة التي تتكون من أنساق دلالية توضع في إطار زماني ومكاني معينين، وتحاط بجملة من الملابسات والأحوال والظروف، وترافقها بعض الإشارات والإيماءات المساعدة، وتتدخل في أثناء ذلك عوامل أخرى تتصل بالثقافة والقرائن المقامية المتعددة. فالخطاب نص مدون أو منقول شفاهاً يوضع في ظروف غير لغوية بغية أداء وظيفة تواصلية تدرسها التداولية (Pragmatic). فاللغة تتجاوز نسق الجملة إلى مستوى النص الذي يتوجه إلى الآخرين فتكون خطاباً فيه عناصر المقاربة التداولية، ولاسيما السياق والمقام والمقاصد. والتداولية التي تتعامل مع نشاطات الفعل الكلامي التي تحدث في حالات أو سياقات خاصة تؤثر في التفسيرات اللغوية، قدمت نظرات عميقة عن التواصل اللغوي واستخدام الوحدات اللغوية في سياق معين. ولأن التداولية تختص بدراسة الخطاب دعيت بعلم التخاطب الذي تجاوز علاقة اللغة بمستخدميها إلى دراسة المخاطب والمخاطب والخطاب والسياق الخارجي، أو المقام بحسب المصطلح البلاغي العربي. ولابد من الإشارة إلى مصطلح آخر له صلة بالنص والخطاب، هو "لسانيات النص"، وهو معني بتحليل الخطاب، ويتضمن بعض عناصر علم الأسلوب وعلم السرد(١٦).

وإذا كان مصطلح "علم النص" ورد إلينا عن طريق اقتباس نظريات أجنبية وصوغها باللغة العربية ـ كما رأينا ـ فإن مصطلحاً آخر جاءنا عن طريق الترجمة المباشرة لمرجع أجنبي، هو "علوم النص"، مع مجموعة جديدة من المصطلحات التي تنتمي إلى هذه العلوم(١٧). ومن أهم ذلك عدا أوصاف النص: النصية (مصدراً صناعياً)، والكفاءة النصية، والمقبولية النصية، والتقاليد النصية، والتوقعات النصية، والإخبارية النصية، والسياقية النصية، ومعنى النصية، وغيرها كثير. ويشير هذا إلى اتساع الاهتمام بموضوع النص وعلاقته بالبلاغة والنقد والترجمة ونحوها، والاتجاه نحو تبني تحوله إلى "علم" أو "علوم" نقلاً من المصادر الأجنبية.

ويلاحظ نتيجة لما تقدم من الوقوف على المصطلحات المتعلقة بالنص ـ على أنها نماذج ـ أن ظهور هذه المصطلحات رافقه تطوير دلالي ومفهومي، وتوليد اشتقاقي من دون أن تكون هناك حاجة إلى استعمال المصطلحات الدخيلة أو

المعربة. مع أن بعض ما ورد تكتنفه غرابة بسبب طبيعته المجازية، كالمخاض النصي، أو يقصر به معناه الاصطلاحي عن أن يكون مصطلحاً لا استعمالاً لغوياً مؤقتاً، كالكثير مما يرد في المراجع المترجمة(١٨). وهكذا يتضح أن عملية واسعة من انتقال النموذج العلمي المتعلق بالنص قد تمت على مدى نحو عشرين عاماً عن طريق الاقتباس والترجمة والتنظير. ومن المؤكد أن هذا الانتقال صار مؤثراً في عملية التطبيق عند النقاد العرب المعاصرين. فالنقد العربي الحديث الذي لم يعد بمعزل عن التيارات اللسانية المتعددة كالأسلوبية والتفكيكية وعلم النص والتداولية ونحوها حاول تمثل قضاياها النظرية، واستيعاب جهازها الاصطلاحي، وتطبيقها من دون تردد، إذ إن هذه التيارات معارف عالمية تتجاوز الخصائص المحلية للغات والآداب المختلفة. ويلاحظ أن تداخل التيارات اللسانية والاختصاصات الأدبية والإنسانية في تطورها الحديث أدى إلى انحسار الاتجاهات التخصصية الدقيقة في هذه العلوم في الآونة الأخيرة، وما ترتب عليه من اختلاف النظم المعرفية(١٩). ولابد من الإشارة إلى أن "النص"، وما يتصل به شكل في اللغة العربية حديثاً حقلاً دلالياً واسعاً توزعت مفرداته بين مصطلح واضح، واستعمال لغوي، واجتهاد في تغيير الدلالة أو نقل إلى مجال علمي. ولأن "النص" وما يتعلق به تحول إلى "علم" جديد، فمن المتوقع أن يؤلف في مصطلحاته معجم يستقصي كل ما تدوول خلال ربع قرن من حياتنا المعرفية تقريباً.

لكن تتوجب الإشارة إلى أن معظم المصطلحات النقدية الحديثة لعلوم جديدة أو مناهج نقدية ولدت "أزمة" مثاقفة عوقت تحديد المصطلحات والمفاهيم الأجنبية، واستثمارها في الثقافة العربية(٢٠). فالتيارات الفكرية والمعرفية العالمية كانت ترد إلينا ولا سيما في بداياتها عبر استيراد بحت يفتقر غالباً إلى التعريفات الدقيقة والتصنيفات العلمية، إضافة إلى مشكلات الترجمة التي تقوم على جهود فردية غير منظمة، مع تعدد الاتجاهات، واختلاف المدارس الأجنبية، وعدم مواكبة التطور العلمي في الثقافة الغربية، وقد أدى هذا إلى ظهور ترجمات ركيكة لنصوص نقدية غادرها ذلك التطور، فوصلت إلينا متأخرة بعد أن أعلن موتها في موطنها الأصلي(٢١).

ولكن من المؤكد أن هذه التيارات هي معارف عالمية تتجاوز الخصائص المحلية للغات والآداب المختلفة كما تقدمت الإشارة. ولذلك كان ضرورياً تكييفها (Adaptation)، ووضعها في جملة العلوم الوافدة، وتوطينها في المجالات الأكاديمية والثقافية الأخرى. ولعل أبرز مثال على هذا المنحى "الواعي" ما قدمه **تمام حسان** في ترجمته كتاب "النص والخطاب والإجراء" **لروبرت دي بوجراند،** وتقديمه له بمقدمة شاملة وقفت على أهم جوانبه، وعرضت لقضاياه عرضاً لا يقل عن مستوى الكتاب الأصلي عمقاً وتمثلاً ووضوحاً. على أن الكتاب لا يخلو من صعوبات معرفية لمن لم يتمهر في هذا الميدان. والكتاب يشتمل على تسعة فصول يعرض أولها لعدد من القضايا المتعلقة بدراسة النص، وينتهي إلى أن الصفة المميزة للنص هي استعماله في الاتصال. أما الخطاب فهو مجموعة نصوص يربط بينها مجال معرفي واحد، أي أنه تتابع مترابط من صور الاستعمال النصي يمكن الرجوع إليه في وقت لاحق. ثم يتحدث المؤلف عن النص بوصفه نظاماً قائماً، ويحدد سبعة معايير للنص، أو للنصية هي السبك والالتحام والقصد والقبول ومراعاة مقتضى الحال فالتناص فالإخبار (الإعلامية)(٢٢). وجاء الفصل الثاني من الكتاب ليشرح فكرة الترابط الرصفي التي عبر عنها بالسبك بالتعرض لصور الجملة في النحو التوليدي ثم لعمليات التعليق الرصفي. ثم يأتي الفصل الثالث لدراسة الترابط المفهومي الذي عبر عنه بالالتحام، من خلال الدلالة النحوية. ويرى أن الالتحام يقوم على عدم تجزئة المفهوم إلى سيمات (وحدات دلالية صغرى)، لأن الطريقة المثلى لدراسة الدلالة هنا هي الاتجاه نحو التماسك، أي أن ننظر إلى النصوص بوصفها نشاطاً يتعلق ببناء المعاني في مواقف اتصالية. أما الفصل الرابع فقد تناول فيه المؤلف "الإعلامية"، أي الإخبار، ويخلص إلى أنه على الرغم من شيوع مصطلح الإعلام، فإنه يمكن النظر إلى هذا المصطلح لا من حيث إنه يدل على المعلومات التي تشكل محتوى الاتصال، بل من حيث يدل على ناحية الجدة أو التنوع. فإعلامية أي عنصر، كما يرى تكمن في قلة احتمال وروده في موقع معين بالمقارنة بالعناصر الأخرى في النص نفسه.

وفي الفصل الخامس من الكتاب يعرض المؤلف للكفاءة النصية من خلال الوقوف على دواعيها ووسائل تحققها عن طريق صياغة أكبر كمية من المعلومات بإنفاق أقل قدر من وسائل التعبير أو السبك (نحو إعادة اللفظ ثم التحديد عن طريق التعريف والتنكير ثم اتحاد الإحالة، بواسطة الكنائيات، أي الضمائر وغيرها). أما الفصل السادس فيعرض فيه المؤلف للحالات المفهومية للمعلومات في الاتصال، عن طريق المنظورات (perspectives)، كالإطار (Frame)، والمشروع (Schema)، والخطة (plan)، والمدونات. وهي مجموعة من المداخل وتوالي العناصر والخطط والمدونات يمكن النظر إلى المعلومات من خلالها.

ويتناول الفصل السابع قضايا أخرى في عمليات الإجراء النصي، هي أنواع النصوص وإنتاج النصوص وتذكر المحتوى النصي. ويشير المؤلف إلى تقسيم أنواع النصوص التقليدي إلى النص الروائي والوصفي والأدبي ونحو ذلك. لكنه يفضل إيجاد معايير تصبح فيها هذه الأنواع التقليدية صالحة للتحديد، مثل عالم النص وبنيته السطحية وأنماط المعلومات المختزنة والموقف في أثناء واقعة الاتصال. وينتقل المؤلف إلى إنتاج النصوص، فيلاحظ أن العناية بفهم النصوص فاقت العناية بإنتاجها. ويقترح أن نحصل على الإجراءات الخاصة بالإنتاج والفهم كليهما. ويمكن النظر على كل حال إلى عملية الإنتاج على أنها تمر بمراحل متتالية غير منفصلة، هي مرحلة الخطة فمرحلة التجريد فمرحلة التطوير فمرحلة التعبير. ويعرض المؤلف بعد ذلك لتذكر المحتوى النصي، ويقدم تجربة قام بها على مجموعة من الطلاب بجامعة كولورادو.

أما الفصل الثامن من الكتاب فيدور حول المحادثة والقصص. إذ يرى المؤلف أن كل نص يقوم بدور المساهمة في الحوار بين المنتج والمستقبل لأنواع النصوص المختلفة، مع قدر من الوساطة التي تأتي عن تأثير الموقف. ويعرض المؤلف للمبادئ العامة في المحادثة، ويفرق بين أنواع الخطاب في هذا الشأن. ثم يتحدث عن القصص، أي السرد (Narration). ويعرض نموذجاً لقصة شعبية قديمة ليجري عليها التحليل القصصي الذي يتبناه. ثم يصل المؤلف إلى الفصل التاسع والأخير، وهو تطبيقات لإنشاء علم للنصوص، تناولت المشروع التربوي والنحو التقليدي في مقابل اللسانيات التطبيقية، وتعليم القراءة والكتابة واللغات الأجنبية، ودراسات الترجمة، والدراسات الأدبية.

وهكذا يتضح ــ كما يقول **تمام حسان** ــ أن الغرض من هذا الكتاب هو إنشاء علم للنص متعدد أوجه العناية، بحيث تتعدد جهات النظر إلى النص من الرصف، إلى المفاهيم، إلى طريقة التواصل، إلى الإعلامية، إلى بناء النموذج، إلى تطبيق نتائج الدراسة على المحادثة والقصص، وصور الإنتاج النصي الأخرى، إلى الانتفاع بهذا العلم في القراءة والكتابة وتعليم اللغات الأجنبية.. كل ذلك مع الانتفاع بنتائج العلوم الأخري بدءاً بالفلسفة والمنطق وانتهاءً بعلوم الحاسب الآلي(٢٣).

وفي المقدمة التي أنشأها **تمام حسان** للكتاب (ص ٣ ــ ٥٩) مدخل للتفريق بين جانبي تناول اللغة، وهما: الدرس والاستعمال. والدرس يقوم على التحليل وصولاً إلى التبويب والتصنيف والتأصيل. وكان لابد لهذا الاتجاه أن يعتمد على تجريد المفاهيم وافتراضها عند عدم وجود ما يقابلها في الاستعمال (نحو الحذف وتقدير العامل وعود الضمير على متصيد من الكلام غير مذكور..). ومن هنا جاز لنا أن نصف النظام اللغوي بأنه نظام افتراضي. أما الجانب الآخر لتناول اللغة فهو الاستعمال الذي تبدو بعض مرتكزاته غير متفقة مع المعايير الافتراضية. إذ للمتكلم من الأغراض مالا يتفق أحياناً مع المحافظة على القواعد، ولذلك يكون الخروج من الحقيقة إلى المجاز، والتصرف في النقل والحذف والزيادة والتقديم والتأخير، والاعتماد على دلالة الموقف في أثناء الاتصال، وعلى القرائن التاريخية والجغرافية وغيرها مما يخرج عن مجال القواعد النحوية. ويرى **تمام حسان** أن الغاية من تحليل النظام اللغوي هي الوصف، على حين أن الغاية من دراسة الاستعمال هي الاتصال. والاتصال لا يتم بواسطة وصف الوحدات الصغرى صوتية وصرفية، ولا بعرض العلاقات النحوية، إنما يتم باستعمال اللغة في موقف أدائي حقيقي، أي بإنشاء نص ما. وليس لأحد الاتجاهين أن يلغي الآخر، فلا الاعتراف بالاستعمال المولد للتركيب فالنصية يلغي الدراسات التحليلية لنظام اللغة، ولا تغني هذه الدراسات بحال عن الدراسة النصية. بل قد يكون الجمع بين هذين الاتجاهين ضرورياً(٢٤).

٣ـ مفهوم النص في بعض النماذج التطبيقية:

لقد أسهمت الممارسات النقدية التطبيقية في الانتقال من المرتكزات النظرية الأساسية، ومصطلحاتها إلى تحليل "عملي" للأعمال الأدبية التي عوملت على أنها "نصوص" وفق المفاهيم الجديدة. فقد ظهرت قدرة النقد العربي على تمثل معظم المفاهيم الغربية وتعريبها وممارستها أدوات إجرائية في حقول جديدة كالأسلوبية والتداولية وعلم النص ونحو ذلك.

ونقف استكمالاً لما تقدم في الفقرة السابقة عند مثال لموضوع متصل بالنص هو "عتبات النص"، أو ما ينضوي تحت عنوان محيط النص (Péritexte)، نحو اسم المؤلف وعنوان الكتاب ومكان النشر وتاريخه والفهرس والأيقونة والإهداء وكلمات الشكر والإشارة إلى جنس العمل والمقتبسات والمقدمة. ويشير صاحب كتاب "عتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر" **يوسف الإدريسي** إلى أن الاهتمام لهذا الموضوع ظهر مع النصف الثاني من القرن العشرين على أيدي مجموعة من الباحثين الغربيين الذين ميزوا بين مستويين هما: النص وعتباته(٢٥). وعتبات النص، كما يرى المؤلف، بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القراء باقتنائها. وهي بحكم موقعها الاستهلالي

الموازي للنص والملازم لمتنه تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبياً وأسلوبيا، ومتفاعلة معه دلالياً وإيحائيا، فتلوح بمعناه دون أن تفصح عنه، وتظل مرتبطة به ارتباطاً وثيقاً على الرغم من التباعد الظاهري الذي قد يبدو بينهما أحياناً(٢٦).

والمؤلف لا يعمد إلى اقتباس واسع من النظريات الغربية، بل يتمثلها في بحثه نظراً وتطبيقاً، ويوحي إلى القارئ بالقدرة على "امتصاص" هذه النظريات والانتفاع بها في الخطاب النقدي المعاصر. ولأجل ذلك قسم كتابه ثلاثة أقسام، هي: عناصر نظرية في الثقافة العربية الإسلامية، وعتبات النص في التنظير العربي، وقراءة في عتبات رواية (الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى) للروائي **عبد الرحمن منيف** (ت ٢٠٠٤). ويعي المؤلف الغاية من الدراسات المتعلقة بعتبات النص من دون أن يركب مراكب المبالغة والشطط. ويقول: "كان سياق ظهور الكتابات المهتمة بدراسة عتبات النص محكوماً بالرغبة في التنبيه على قيمة الموازيات النصية وأهميتها في كشف جوانب من معنى النص وبيان خصائصه الجمالية انطلاقاً من موقعها الاستهلالي، دون أن يعني ذلك إطلاقاً الدعوة إلى إحلال العتبات محل النص، والانشغال بدراستها على حساب كشف خصائصه الفنية ومميزاته الدلالية والوظيفية"(٢٧).

ويجتهد المؤلف في كشف ما يمكن أن يدل على عتبات النص في الثقافة العربية، نحو "صدر النص"، أي ما يدعى بالخطبة والاستفتاح أو "فاتحة الكتاب" والمقدمة ونحو ذلك. وقد دعا **المقريزي** (ت ٨٤٥هـ) **والتهانوي** (ت ١١٥٨هـ) العناصر الواجب تضمينها صدر الكتاب بالرؤوس الثمانية، وهي: الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب ومن أي صناعة هو وكم فيه من أجزاء وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه. وقف المؤلف على ثلاثة عناصر مما تقدم هي اسم المؤلف والعنوان والمقدمة. ومن الأمور اللافتة للنظر في هذا الصدد وعي العرب قديماً بقيمة إسناد النص إلى صاحبه. ويقول **عبد الفتاح كيليطو** ـ كما ينقل المؤلف: "... ولذلك يظل كل خطاب بحاجة إلى مؤلف ضامن لصحته كي يصير نصاً. وأكثر من ذلك فالنسبة الخاطئة بوجودها ذاتها تؤكد أن نصاً لا يستطيع أن يفرض نفسه دون اسم مؤلف يكفله ويثبت صدقه"(٢٨). وقد عبر **الجاحظ** قديماً عن استغراب كبير من أهل الهند لإغفالهم نسبة الكتب إلى مؤلفيها، إذ إن "لهم معان مدونة، وكتب مخلدة لا تضاف إلى رجل معروف، ولا إلى عالم موصوف"(٢٩).

ويشير المؤلف في سياق تطور عتبات النص إلى أن تحديث وسائل الطباعة، وبروز أهمية الصورة في الدلالة والتواصل جعلا الكتاب والناشرين يستغلون تقنية التعبير بالصورة ويوظفون الأيقونات. ولم يكن ذلك بدافع الزخرفة التي لا تخلو من إيحاءات، بل بدافع تشكيل خطاب حول النص وحول العالم أيضاً. وتتكامل الصورة مع عتبات النص الأخرى، وتدعمها في إثارة القارئ، واستجلاب نظره، وجره إلى الأسئلة التي تطرحها(٣٠). وهكذا يتضح مدى الامتداد المعرفي المتصل بالنص، وتوظيفه في الخطاب النقدي المعاصر من خلال تآلف للمعطيات القديمة مع النظريات الحديثة، من دون تفاضل بين ثقافتين أو فكرين، أو انبهار بإحداهما على حساب الأخرى.

وهناك مثال آخر على تطبيق المفاهيم الجديدة ظهر في كتاب "أدبية النص السردي عند **أبي حيان التوحيدي" لحسن إبراهيم الأحمد** (٣١). ويتألف الكتاب من أربعة فصول تشمل السياق والشخص والنص. وجاء الفصل الأول ليدرس سياقات النص: الإطار والمنتج، لاستبطان العوامل الخارجية الفاعلة في الخطاب. وجاء الثاني ليعرض مقاربات مفاهيم الأدب والأدبية والسرد عند **التوحيدي**. أما الفصلان الثالث والرابع فخصصا لكشف نوعي "النص السردي" لدى **أبي حيان**، وهما: النص السردي المركب، والنص السردي البسيط. ومنطلق الدراسة صحيح، إذ نأى المؤلف بنفسه عن "الوقوع في التمجيد المطلق للتراث، أو التعميم المجحف أحياناً الذي يلغي تاريخاً كاملاً من الأفكار والتصورات التي لا تختص بمرحلتها فحسب، إنما تقدم الكثير من الإجابات لأسئلة معاصرة وراهنة..."(٣٢) وسعي المؤلف واضح إلى كشف "أدبية" النص السردي من خلال "الخطاب" وعناصره السياقية التي تشكلت فيها الشخصية والنصوص، وما لها من ارتباط بمواقف **التوحيدي** من تيارات العصر ومؤسساته الفاعلة في توجيه المعرفة والأدب والمجتمع. ويرى المؤلف أن **أبا حيان** ولج إلى بيان "الأدبية" من باب البلاغة وارتباطها بالعقل. فالبليغ لا يستملي بلاغته إلا من العقل. أما قوى الإبداع ومصادره لدى الإنسان فتكمن في البديهة (الطبع) أو الموهبة، أو الارتجال والبعد عن التأمل والتفكير من جهة، وفي الروية (الصناعة) من جهة أخرى. والبديهة والروية يتكاملان في إنتاج "الأدبية" عن طريق التناسب. والتفاضل الواقع بين البلغاء في النظم والنثر إنما هو ـ كما يقول التوحيدي ـ في المركب الذي يسمى تأليفاً ورصفاً، وهو جوهر محيط بالأجزاء، أي هو "النص الأدبي" بكليته(٣٣). ويستنتج المؤلف من مقاربة التوحيدي مجموعة من الأسئلة التقليدية المتعلقة بالأدبية ووسائلها الداخلية والخارجية: اللفظ والمعنى، والشعر والنثر، وتداخل الأجناس،

والتلقي، والصدق والكذب، والصورة. ويخلص المؤلف إلى أن معظم المفاهيم التي عرض لها **التوحيدي** إن هي إلا مرتكزات جلت أدبية الخطاب النثري عنده، وأكسبتها خصائص مميزة لها. أكثرها فرادة مشاكلة الأدبية: البلاغة الإنسان الكامل مشاكلة عضوية، وربطها بجمالية التلقي المؤسسة على سلامة تركيب النص ووحدته شكلاً ومضموناً، بحيث تصبح المعاني طباقاً للألفاظ، والألفاظ طباقاً للمعاني، وحينئذ يتوصل إلى الكمال عن كثب، والجمال بلا رغب ورهب ضمن خطاب شهي يحقق الفائدة بعد مروره بمرحلتي الإفهام فالإطراب(٣٤).

ويقف المؤلف عند مفهوم النص السردي المركب ـــ المعقلن، ويرى أنه خطاب فكري في مضمونه، أدبي في تقنياته، ينزع نحو التحليل والمقارنة والتأمل. وتقوم أدبية هذا النص على الشكل الحواري، ومدخله السؤال والجواب، وما يمكن أن يتولد منهما من ثنائيات. والسؤال ـــ كما ينقل المؤلف ـــ هو الخطاب الذي تتجلى فيه خصائص التفكير، فهو خطاب العقل. أما الجواب فهو الخطاب المردد للآراء، وهو بالنتيجة خطاب النقل (٣٥). أما قضايا السؤال الموضوعية التي شغل بها **التوحيدي** فأهمها قضية الإنسان وما تبعثه من تفلسف تأملي عبر منظور فكري تحليلي يسعى إلى تعرف جوانب الظاهرة أو جزئياتها مسترشداً بعلامات الاستفهام البسيطة. ويقف المؤلف عند قضايا السؤال والجواب الأدبية كاللغة والصورة والمحاورة، كما يقف على القضايا الموضوعية كالقضايا الحضارية والسياسية والدينية والفكرية، أما النص السردي البسيط فهو النمط الآخر الذي يغلب عليه التوجه الشعبي واستحضار الهامشي ورصد الواقع والسلوك اليومي. لكن لا يفهم من ذلك أن هناك تضاداً قاطعاً بين نمطي النص السردي المركب والبسيط. فقد كانت حال الكثير من العامة والمثقفين هي الوقوف على مسافة واحدة من الأدبيات السردية مركبة وبسيطة. وللسرد البسيط أشكال فنية متعددة كالخبر والنادرة والوصف المشهدي والحكاية. وله أيضاً وظائف إمتاعية ونقدية ومعرفية. أما القضايا الموضوعية للنص السردي البسيط ـــ كما يرصدها المؤلف لدى **التوحيدي** ـــ فتغطي القضايا الخاصة بالعصر، وإشكالياته، وأزماته السياسية والروحية والاعتقادية والفكرية والاجتماعية والمعيشية. لكنها تبقى هنا نصاً موضوعياً أدبياً أكثر من كونها تاريخاً أو وقائع. فالانتقائية واضحة فيها، وهي صالحة للتأويل والقياس أكثر من صلاحيتها للمطابقة مع الحدث التاريخي(٣٦).

ويخلص المؤلف ـــ الناقد إلى أن النص السردي المركب تميز بتعددية وجدة في طرح الموضوعات، وأقام التقابل الحواري في عمودين، الأول ضم مفردات العرب والدين والشعر والنحو والإنشاء، والثاني ضم مفردات العجم والفلسفة والنثر والمنطق والحساب. وأدى مهمة واسعة في سياق النقل العلمي المعرفي من المنطق والفلسفة والعلوم الأخرى إلى "الأدب"، ومنطقه وقواعده الداخلية للخطاب لغة وإيقاعاً وتمثيلاً حسياً للوقائع الحوارية الذهنية المجردة. أما النص السردي البسيط فقد تميز بانفتاحه على جوهر إنساني، وتأديته عن طريق الخبر والنادرة والوصف المشهدي والحكاية مهمة إنشاء بلاغة (أدبية) توازي بلاغة النص السردي المعمق، معتمداً على هامش الحرية للسخرية من المتون الرسمية، ونقد قيمها الثقافية، ومظاهر السلوك المؤسسي. ويتبين بعد هذا العرض الكثيف مدى نجاح المؤلف في توظيف المعارف الحديثة المتصلة بلسانيات النص عامة وعلم النص خاصة في هذا الدرس التطبيقي من دون أن تظهر فيه أي مشكلة مصطلحية. فقد كان المؤلف يقدم فهمه للمصطلح الذي يستعمله، ويعرض لمفهوم المسائل المدروسة بعد استصفائه للمناهل العلمية العربية والمترجمة، ويعرض عن الخوض في المشكلات النظرية وحشد الآراء الخلافية.

ومن الأمثلة التطبيقية على مقاربة النص في نقد الشعر ما عرض له **عادل ضرغام** في كتابه "في تحليل النص الشعري"(٣٧). وينطلق ضرغام من مقولة أن النص المكتوب ولد هوية بصرية للنصوص. فالشعراء المعاصرون أصبحوا يهملون العناصر السماعية، ويركزون جهدهم لتوليد شعرية بصرية. وبناءً على ما تقدم صار الشعر تبويباً للكلمات بترتيب معين أو محسوب. ويرى الناقد ضرغام أن النظريات النقدية أدت مهمة كبرى في هذا السياق، كالشكلية الروسية والبنيوية، وذلك من خلال احتفاء هذه النظريات بالتشكيل اللغوي للنص(٣٨). ويتناول **ضرغام** قصائد للشاعر **سعدي يوسف** ضمن ذلك التوجه. ويقف عند اختيار الشاعر للعنوان، فالعنوان غدا جزءاً لا يتجزأ من استراتيجية الكتابة لدى "الناص" لاصطياد القارئ، وإشراكه في لعبة القراءة لدى المتلقي، في محاولة فهم النص وتفسيره وتأويله. ولذلك يعد العنوان نصاً أصغر (Micro Texte) يقوم بثلاث وظائف، إذ يحدد ويوحي ويمنح النص الأكبر بعداً جديداً. كما أنه يفتح شهية القراءة(٣٩). والعنوان لنص الشاعر هو "**كيف كتب الأخضر بن يوسف** قصيدته الجديدة" جاء في خط كبير (Bold)، ثم يقسم النص على أجزاء يحمل كل جزء منها عنواناً خاصاً به. ويرى الناقد أن الشاعر قدم نصين، الأول شعر جاء على نسق شعر التفعيلة، والثاني نثر عبر عن صوت الذات الإنسانية، وقد أفضى ذلك إلى وجود

تقابل بين هذين النصين: النص الشعري والنص الموازي. ويشير الناقد إلى أهمية التشكيل الكتابي البصري في توزيع مساحات البياض. و"إن كتابة شعر التفعيلة تشير إلى فضاء خاص يميزها. فالبداية من اليمين تجعل التموج في ناحية اليسار. ولكن مساحة البياض التي يتركها الشاعر في يمين النص الشعري مساحة دالّة، لأنها تشير إلى خلخلة في الصوت الفاعل والمحرك، وتشير إلى بداية وجوده وسيطرته"(٤٠). ويصل الناقد إلى أن تحول الشعرية العربية المعاصرة إلى شعرية كتابية أدى إلى القراءة الصامتة بعيداً عن الشفهية الإنشادية. وهذا التحول كان ذا تأثير كبير في البحث عن آليات تعوض فقدان آليات الأداء الشفهي، كتنسيق الصفحة ومكان العنوان وعلامات الترقيم وتوزيع مساحات البياض والسواد والرسوم التي يمكن أن يستعملها بعض الشعراء.

وتشير مراجع **عادل ضرغام** إلى اهتمامه بالتشكيل البصري وتطور القصيدة العربية المعاصرة باتجاه "الكتابية" على حساب "الشفهية". كما تشير إلى اقتصاده في اقتباس المصطلحات الدالة على النص من مصادرها، فقد ذكر بعضها من دون إحالة، كالنص الموازي، واستعمل بعضها الآخر من غير تحديد، نحو "النسق" و"الإطار" و"مواصفات الاتصال" و"السياق"، إضافة إلى أنه لم يعرض لأي تعريف للنص مستوحى من علم النص وجهازه الاصطلاحي.

ونشير أخيراً إلى كتاب "مبادئ التحليل الأدبي: الاستكشاف الجمالي لعالم النص الشعري" **لمرشد أحمد**، وهو كتاب وضع لتبسيط مقاربة النص الشعري وجعلها في سياق تعليمي(٤١). ويدل هذا النحو على مبلغ الحاجة إلى تجديد مناهج النقد وقراءة النصوص في ضوء اللسانيات وفروعها التطبيقية، كما يدل على مدى استيعاب الأفكار والمصطلحات الجديدة وجعلها في سياق أكاديمي يوظف للتطبيق والممارسة النقدية أياً كانت درجتها. ويحفل الكتاب بالمصطلحات النصية التي يوطئها الباحث للدخول إلى عالم النص. وأكثر مصطلح يتردد عنده هو "النص الشعري". وقد جعل كتابه في قسمين: قسم يتصل بجماليات الفكر، وقسم يتصل بجماليات الأسلوب. وفي القسمين كليهما يقبل الباحث على الكثير من مصادر علم النص والشعرية والأسلوبية والتأويل والصورة والسياق والتشريحية "التفكيكية" والخطاب من غير إيحاء بوجود مشكلة في تلقي المصطلحات الجديدة وإدخالها في لغة النقد الحديث. ومما ورد عنده مثلاً: الواقع النصي وخارج النصي وداخل النصي والتماسك النصي والربط النصي والوحدة النصية وما قبل النص والأساس النصي وغيرها.

ويستنتج من خلال ما عرضنا من تطور مفهوم النص وظهور علم النص وانتشار المصطلحات المتصلة بذلك عن طريق الاقتباس والترجمة والتطبيق أن العلوم اللسانية الجديدة ومناهج النقد ولا سيما اللغوية منها، أي ما يتصل بلسانيات النص عامة هي علوم غربية النشأة، لكنها تحمل خصاص المنهج من الوجهة الإبستيمولوجية. ولذلك صار بالإمكان الإفادة منها، ولو أنها كانت غربية الطابع تماماً لما كان لنقدنا الحديث أن يقبل عليها هذا الإقبال، وأن يوظفها ذلك التوظيف المتعدد الجوانب(٤٢). ولذلك تبقى قضية المثاقفة ونقل المعرفة أمراً مطلوباً ولاسيما على صعيد المناهج التي هي وسائل تواصل تتجاوز المحلية والخصوصيات الأخرى.

الهوامش والمصادر:

١ـ انظر: **الزبيدي**، تاج العروس، الجزء الثامن عشر، تحقيق عبد **الكريم العزباوي**، ١٩٧٩، الكويت، مادة (نص)، ص ١٧٨، وقارن **بابن منظور**، لسان العرب، دار صادر، مادة (نص)، ص ٩٨، **والفيروز آبادي**، القاموس المحيط، طبعة مؤسسة الرسالة ١٩٨٦م، ص ٨١٦.

٢ـ انظر: **الزمخشري**، أساس البلاغة، تحقيق **عبد الرحيم محمود**، دار المعرفة، بيروت ١٩٨٢، ص ٤٥٩، وقارن بالتاج واللسان والقاموس.

٣ـ انظر: التاج، المادة نفسها، ص ١٨٠، وقارن باللسان، الجزء نفسه، ص ٩٨.

٤ـ التاج، ١٨/ ١٨٠ "نص".

٥ـ **الكفوي**، الكليات، تحقيق **عدنان درويش ومحمد المصري**، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٢م، ٤/ ٣٦٦.

٦ـ انظر: المصدر السابق، ١/ ١٨٦.

٧ـ انظر: **إبراهيم السامرائي**، معجم الفرائد، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٨٤، ص ١٧٠. وقد ذهب **السامرائي** إلى أن "نص على الشيء: عينه وأثبته" من كلام المعاصرين. وهو وهم، فقد ورد لدى **الكفوي** المتوفى سنة ١٠٩٤هـ ـ ١٦٨٣م. انظر الكليات، ٤/ ٣٦٦.

٨ـ انظر: المعجم الوسيط الطبعة الثانية، ٢/ ٩٢٦.

٩ـ انظر بحثاً لي بعنوان "الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث"، مجلة بحوث جامعة حلب، العدد (٢١) لعام ١٩٩١، ص ٢٤٦ ـ ٢٤٧.

١٠ـ انظر: عبد **الملك مرتاض** "في نظرية النص الأدبي"، الموقف الأدبي، دمشق، العدد (٢٠١) لعام ١٩٨٨، ص ٤٧ ـ ٥٠، وانظر له أيضاً بحث

"نظرية، نص، أدب": ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحداثة، ضمن كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد الأول ١٩٩٠، ص ٢٦٦ ـ ٢٧٥.

١١ـ انظر مثالا على هذه المصطلحات في بحثي المشار إليه برقم ٩، ص ٢٤٥.

١٢ـ انظر مثالا علي ذلك كتاب بلاغة الخطاب وعلم النص **لصلاح فضل**، سلسلة عالم المعرفة، رقم ١٦٤، آب ١٩٩٢م.

١٣ـ انظر مقالة مرتاض المشار إليها برقم (١٠)، ص ٢٠١.

١٤ـ انظر توثيقا له في الحاشية رقم (١٢).

١٥ـ انظر: السابق، ص ٢٤٧، ٢٥١ ـ ٢٥٣، وقارن بكتاب **برند شبلنر**، علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة **محمود جاد الرب**، ط. أولى، الدار الفنية بالرياض ١٩٨٧، ص ١٨٣.

١٦ـ انظر: **محمد محمد يونس علي**، وصف اللغة العربية دلاليا، منشورات جامعة الفاتح، ليبيا ١٩٩٣، ص ١١٧ ـ ١١٨، وانظر في مصطلح (الخطاب): **عناني محمد**، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي ـ عربي، لونجمان، القاهرة ١٩٩٦، ص ١٩ ـ ٢٢ (من قسم المعجم) وص ١١٦ ـ ١١٦ من القسم نفسه.

١٧ـ انظر كتاب: الترجمة وعلوم النص **لنيوبرت وشريف** من ترجمة **محيي الدين حميدي**، جامعة الملك سعود بالرياض ٢٠٠٢. ونشير هنا إلى أن **صلاح فضل** استعمل مصطلح "علوم النص" في أثناء حديثه عن النص وعلمه، ص ٢٧١ من دون أن يعول عليه في كتابه. ونشير هنا إلى أن كتاب: التحليل اللغوي للنص من تأليف **كلاوس برينكر**، وترجمة **سعيد حسن البحيري**، الصادر عن مؤسسة المختار بالقاهرة عام ٢٠٠٥ يستعمل مصطلح "علم لغة النص". انظر مثلا ص ٢٢ من الكتاب.

١٨ـ أورد مترجم كتاب الترجمة وعلوم النص ثلاثة عشر وصفا لمصطلح "النص"، وثمانية وعشرين (مصطلحا) تتعلق بحقل النص المعرفي. انظر، ص ٢٤٤ ـ ٢٤٥. على حين لم يورد قاموس اللسانيات **لعبد السلام المسدي** سوى أربعة مصطلحات تتصل بالنص. انظر كتاب المسدي، الدار العربية للكتاب ١٩٨٤، ص ١٧٩، مع اعتبار الفارق الزمني بين الكتابين.

١٩ـ انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص (مرجع سابق)، ص ٢٥٠.

٢٠ـ انظر مثلا: **قدور، أحمد محمد**، اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، دار الفكر، دمشق ٢٠٠١، ص ١١ وما يليها.

٢١ـ انظر: **المرعي، فؤاد، وسهام الناصر**، "المصطلح والمفهوم في النقد الأدبي"، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد (٣٥) لعام ١٩٩٩، ص ٤٧.

٢٢ـ انظر: **دي بوجراند**، النص والخطاب والإجراء، ترجمة **تمام حسان**، عالم الكتب، القاهرة ١٩٩٨، ص ٨، وقارن: **عناني**، المصطلحات الأدبية الحديثة (مرجع سابق)، ص ١١٦ (من قسم المعجم).

٢٣ـ انظر: **دي بوجراند**، من مقدمة **تمام حسان** للكتاب، ص ٥ ـ ٦.

٢٤ـ انظر: السابق، ص ٣ ـ ٤.

٢٥ـ انظر: **يوسف الإدريسي**، عتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، أسفي (المغرب) ٢٠٠٨، ص ٤١.

٢٦ـ انظر: السابق، ص ١٥.

٢٧ـ انظر: السابق، ص ١٦.

٢٨ـ انظر السابق، ص ٢٦، وقارن بكتاب الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي **لعبد الفتاح كيليطو**، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٢، ص ١٢ ـ ٢٠

٢٩ـ انظر السابق، ص ٢٨، ونص **الجاحظ** في البيان والتبيين، تحقيق وشرح **عبد السلام هارون**، دار الفكر، ط. رابعة، ٣/ ٢٧.

٣٠ـ انظر السابق، ص ٥٣ ـ ٥٤ وانظر تطبيقا مشابها في: **خالد حسين**، حدود النص: التحولات والأبعاد الدلالية عند **علي الجندي**، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد (٤٦٥) لعام ٢٠١٠، ص ٣٦ وما يليها.

٣١ـ انظر: **الأحمد، حسن إبراهيم**، أبنية النص السردي عند **أبي حيان التوحيدي**، دار التكوين، دمشق ٢٠٠٩، (٣٨٤ صفحة).

٣٢ـ انظر: السابق، ص ٨.

٣٣ـ انظر: السابق، ص ٩٩ ـ ١٠٥.

٣٤ـ انظر: السابق، ص ١٠٧ ـ ١٠٨.

٣٥ـ انظر: السابق، ص ١٥١ ـ ١٥٤، والكلام منقول عن **عبد السلام بن عبد العالي**. انظر: ص ١٥٣، الحاشية رقم (١).

٣٦ـ انظر: السابق، ص ٣٠١ ـ ٣٠٣.

٣٧ـ انظر: **ضرغام، عادل**، في تحليل النص الشعري، الدار العربية للعلوم، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط. أولى ٢٠٠٩.

٣٨ـ انظر: السابق، ص ١٣ ـ ١٤.

٣٩ـ انظر: السابق، ص ٢٢.

٤٠ـ انظر: السابق، ص ٣٦.

٤١ـ انظر: **مرشد أحمد**، مبادئ التحليل الأدبي: الاستكشاف الجمالي لعالم النص الشعري، نشر المؤلف نفسه، حلب، ط أولى ٢٠٠٩.

٤٢ـ انظر حوارا **مع سعد الدين كليب**، في مجلة الموقف الأدبي، العدد (٤٦٨) للسنة الأربعين، عام ٢٠١٠، ص ١٩٦ ـ ١٩٧.

الصـــــــفات مشحونة بالدلالة (الآخر اليهودي في " الزلزال" للطاهر وطار)

□ د. وذناني بوداود *

تمهيد:

يعد الطاهر وطار في مقدمة الروائيين الجزائريين الذين يرجع لهم الفضل في تأسيس الرواية الجزائرية الحديثة، إن لم نقل أنه من أبرزهم، فهو من بين الروائيين الجزائريين المعروفين عى الساحة العربية والعالمية. وهذا الزعم لم يأت من فراغ بل هو مؤسس على ما ذهب إليه بعض النقاد العرب. فالدكتور سيد حامد النساج يقول: (يقف الطاهر وطار حتى الآن، في مقدمة كتاب الرواية العربية في الجزائر، وهم قلة، يشقون الطريق بصعوبة بالغة. وهو في وسط هذه القلة القليلة، يمثل الفنان الواعي القائد. الذي يضرب المثل لجيله، وللأجيال القادمة، على قدرة الفن الأصيل الجاد، في الريادة والتوجيه. وإمكانياته اللامحدودة في التأثير والتغيير. وعلى أنه الساعد القوي الذي يعد ركيزة أساسية من ركائز أية ثورة تقدمية واعية)(١).

ويضيف قائلا (والمتأمل في كتابات **الطاهر وطار** القصصية، طويلة وقصيرة، سوف يخرج بانطباع واحد لا يتغير، أنه يمتلك قدرات ومواهب تؤهله بالفعل إلى أن يكون واحداً من كتاب الرواية العالمية)(٢) أما الدكتور **طه وادي** فيقول: (يعد **الطاهر وطار** واحداً من أهم الأدباء الجزائريين، الـ ين يكتبون باللغة العربية. وهو يمارس عملية الكتابة القصصية منذ سنة ١٩٦٣ تقريبا)(٣) إن هذه الآراء ما كانت لتقال لو لم يكن الطاهر وطار يستحق ذلك، فهو في جل أعماله الإبداعية ينطلق من رؤية أيديولوجية واضحة، يحاول من خلالها إعادة إنتاج الواقع الاجتماعي فنياً، ومن يطلع على نصوصه الروائية، يقف على مدى التوافق الحاصل فيها بين الواقعي والخيالي، مما يجعله يستأنس بواقعيتها. وضمن هذا السياق تندرج رواية (الزلزال) التي كتبها سنة ١٩٧٣. تتناول فيها الصراع الذي نشب بين السلطة والإقطاع بعد نيل الاستقلال. وكما هو معروف عن الرواية العربية أنها (ارتبطت أساساً منذ بداية نشأتها بمحاولة إبراز

---

* مدرس جامعي وباحث في الجزائر.

الهوية القومية وبلورتها في مواجهة الآخر الغربي المستعمر)(٤).

رواية الزلزال والحضور اليهودي:

إن الذي يطلع على ما كتبه **الطاهر وطار** من أعمال إبداعية، سيلاحظ لا محالة أن رواية (الزلزال) تمثل قفزة نوعية في أعماله الروائية، فهي من أكثر رواياته تناولاً من طرف النقاد، وذلك راجع لموضوعها وتقنية كتابتها، فمن ناحية الموضوع تناولت قضية خطيرة بدأت تستفحل مع بداية تطبيق مشروع تأميم الأراضي الزراعية، ألا وهي الصراع بين السلطة والإقطاع مما نتج عنه ظهور خطاب إقطاعي معادي للسلطة، وأما من ناحية تقنية الكتابة، فقد استطاع الكاتب في هذه الرواية تجاوز الأساليب التقليدية التي كانت متداولة في كتابة الرواية، إلى تقنية جديدة مستمدة من التطور الذي عرفته الكتابة الروائية في الغرب. ولكن ما يلفت النظر هو تلك المقاربات النقدية التي تناولت هذه الرواية، والتي ركزت في مجملها على مضمونها، وخاصة صراع الشيخ **بو الأرواح** ضد السلطة من أجل المحافظة على أراضيه، وفي خضم ذلك تناست تلك المقاربات صراعاً آخر كان الكاتب قد أشار إليه، في مواقع مختلفة من النص، ألا وهو الصراع بين الأنا الوطني والآخر اليهودي. ولا ندري لذلك سبباً. وقد يتساءل من يطلع على الرواية عن الهدف من إدراج ذلك الصراع، ولكن تساؤله قد يزول لا محالة بمجرد أن يعرف أنها قد كتبت بعد نكبة ١٩٦٧ وقبيل حرب أكتوبر أي في ١٣/ ٩/ ١٩٧٣. ونظراً لأهمية هذا التاريخ، كان على كاتب مثل **الطاهر وطار** عرف بمواقفه القومية، أن يفتح نافذة للمتلقي يطل منها على ذلك الصراع التاريخي الذي دار بين الأنا الوطني والآخر اليهودي، أيام المستعمر الفرنسي. فهذه الرواية تعتبر الرواية الوحيدة من بين روايات **الطاهر وطار** التي تعرض فيها للصراع بين الأنا الوطني الآخر اليهودي.

ولكن قبل الخوض في الكيفية التي جسد بها الكاتب، حضور الآخر اليهودي في نصه، لابد من الإشارة إلى المرجعيات التي ساعدته في رصد الشخصية اليهودية، ومكنته من الوقوف على أبعادها الداخلية والخارجية.

مرجعيات الكاتب:

لكل كاتب مرجعياته التي يعتمد عليها في إبداعه، يستمد منها ما يحتاج إليه في نسج أحداث نصه، وبناء شخصياته. وهو بدونها لا يستطيع أن يوفر لنصه الآليات التي تمكنه من الحضور في الساحة الإبداعية. أي هي مصدر الأحداث والشخصيات والمواقف. (لأن الرواية العربية ـ كغيرها ـ هي أفق مفتوح، بداخله ينصهر الأدبي بالفني، والشعوري بالمكتوب، فإن بناء هذا المتخيل ـ يجيء متعدد المصادر ومتلون النسيج، يتغذى من التراث الشخصي والمحلي والعام بشتى أصواته ولغاته، وأيضاً من التراث الروائي العالمي والإنساني، كما يتغذى من الطروحات والتصورات النظرية العالمية للرواية، ثم حركة النقد الروائي العربي، ونهوضه من خلال ما هو أكاديمي وصحفي)(٥).

والطاهر وطار ككاتب عربي، ينتمي إلى أمة لها ثقافة عظيمة، يدرك جيداً، مدى أهمية تلك الثقافة في أعماله الإبداعية. ومن هذا المنطلق يمكننا أن نحصر مرجعيات الكاتب في ما يلي:

١ـ المرجعية الدينية: تعد الثقافة العربية الإسلامية الركيزة الأساسية في ثقافة **الطاهر وطار**، فهو تلميذ معهد **عبد الحميد بن باديس** بقسنطينة، وجامع الزيتونة بتونس. ومن ذلك كانت ثقافته الدينية، الزاد الذي يعتمد عليه في كل أعماله الإبداعية، ولا يخفى ذلك عن ناقد متبصر يتناول أعماله. والمتلقي لرواية الزلزال يلاحظ من البداية الحضور الديني متمثلاً في شخصية الشيخ **عبد المجيد بو الأرواح**، تلك الشخصية التي يقول فيها **طه وادي**: (إذا كان **الطاهر وطار** قد نجح في تقديم رواية سياسية جيدة، فإن التوفيق قد حالفه أيضاً في تصوير شخصية الشيخ **عبد المجيد بو الأرواح** ـ الراوي.. المشارك.. الذي يحمل معظم القضايا السياسية التي تفجرها الرواية منذ البدء حتى الختام)(٦).

٢ـ المرجعية التاريخية: **الطاهر وطار** ككاتب واع بتاريخ أمته، بل هو من المبدعين الذين كان لهم شرف المشاركة في صنع تاريخها الحديث، وهو إلى جانب ذلك من الذين يدركون بأن (النص السردي قادر على منح الحياة للنص التاريخي، ونفخ الروح فيه، ليعبر عن رؤيا جديدة وواقع جديد)(٧). والذي يطلع على أعماله الروائية يلاحظ مدى تشبعها بالمواقف السياسية والأحداث التاريخية فهي (تستمد موضوعها من التاريخ الذي يستعاد كتجربة فريدة وعظيمة لا يمكن أن يضارعها تاريخ آخر)(٨). ووعيه بحركة التاريخ، دفعه إلى فهم تلك العلاقة التي تقوم بين الأدب والتاريخ، مما مكنه من رصد بعض الأحداث التاريخية، والعمل على توثيقها، حتى لا تغيب عن ذاكرة أجيال المستقبل من ناحية، وحتى تخلد بخلود النص الإبداعي، من ناحية أخرى. وهذا الزعم لا يفسر على أن يصبح الأدب تاريخاً، ولكن القصد هو أن للأديب الحق، في التنقيب في تلك الزوايا الخفية من الأحداث التاريخية، ليأخذ منها ما يتوافق ومضمون نصه،

دون أن يحل محل المؤرخ، وهو بعمله ذلك يستطيع أن يكشف عن ما تم السكوت عنه، من طرف المؤرخ، في فترة تاريخية ما. فقد (يلبس الروائي قناع المؤرخ مؤقتاً أو بشكل أدق، قناع القارئ المحترف للتاريخ، الذي يحفر بعمق في الأشياء بحثاً عن إجابات لفرضيات تشغله. ويحاول أن يجد مكاناً في الأشياء المنسية في صلب التاريخ وهذه الوظيفة هي أقرب إلى نقد التاريخ ووعيه وتصبح الرواية هنا ليست كرديف للتاريخ بمسلماته المختلفة وجيوبه السرية ولكنها بحث مستميت وصعب في العناصر المنسية والقلقة، عمل حفري منتهاه، وليس مطابقة التاريخ)(٩). وهو ما يجعل الاستفادة متبادلة بين المؤرخ والروائي.

٣ـ المرجعية الاجتماعية:

المجتمع الجزائري، مجتمع عايش اليهود مدة طويلة من الزمن، مكنته من معرفة العقلية اليهودية، والوقوف على ظاهرها وباطنها، فمن المعروف أن (الصورة المبنية على المعايشة اليومية والتجربة والممارسة أشمل وأوضح وأقرب إلى الواقع)(١٠) **والطاهر وطار** ككاتب عايش الوجود اليهودي في مجتمعه، أيام الاستعمار الفرنسي، وخبر عقلية الشخصية اليهودية، ووقف على أفعالها اللاإنسانية، كل ذلك سهل عليه رصد تفاعلاتها في أعماله الإبداعية.

٤ـ المرجعية الثقافية: لا يخفى على مثقف مدى ما تتوفر عليه الثقافة العربية من ثراء معرفي باليهود وطبائعهم وعقائدهم وبكل ما يرتبط بحياتهم. كما لا يخفى عليه كذلك ما تحمله الثقافة العالمية من أخبار تتعلق باليهود وشخصيتهم، ولا يمكن أن يغيب ذلك عن كاتب مثل **الطاهر وطار**.

إن المرجعيات السابقة الذكر، كانت لا محالة السند الرئيسي للكاتب في تناوله للآخر اليهودي، وبفضلها استطاع أن يكشف عن ما كان مخبأ ومستوراً من حياة يهود الجزائر، على الرغم من أن موضوع الرواية الأساسي لم يكن الحكي عن اليهود، بقدر ما كان رصداً للصراع الذي نشب بين الإقطاع والسلطة، أيام قيام هذه الأخيرة بتأميم الأراضي الفلاحية. وقد استطاع الكاتب، بفضل اعتماده تقنية الاسترجاع، أن يدمج الحكي عن اليهود، في الحكي عن الأوضاع الاجتماعية التي عرفها المجتمع الجزائري بعد الاستقلال. وبذلك مكن المتلقي من خلال شخصية الشيخ **عبد المجيد بو الأرواح**، من الإطلاع على خلفيات ذلك الصراع الخفي والعلني الذي دار بين الأنا الوطني، والآخر اليهودي، أيام الحكم الاستعماري. وقدم مشاهد حية يمتزج فيها الواقع بالخيال إلى درجة كبيرة. لأنه يدرك أن (النص الروائي كلماقدم أفعالاً بشرية في زمن محدد ومكان محدد يكون أفضل من النصوص الروائية التي تصبح قريبة من التجريد)(١١)، لقد اعتمد الكاتب كثيراً في سرده للأحداث على ذاكرة الشيخ **بو الأرواح**، حيث فعل أحداث الرواية من خلال بعثه لمشاهد الماضي أيام كانت الهيمنة الاقتصادية لليهود في مدينة قسنطينة، وبذلك ربط بين الصراع في الحاضر، والصراع في الماضي، في ذاكرة الشيخ بو الأرواح.

(وهكذا تشكلت علاقات خاصة جداً بين النص والماضي والتاريخ والتذكرات من جهة، وبين الحاضر والمستقبل من جهة ثانية لإفراز خطاب مثخن بالأثر. بملامح الاختناق والتيه وصور الآخر والمكان)(١٢). وبفضل ذلك يمكننا أن نقول بأن النص الإبداعي، لا يموت ولا يندثر، ولا يتجاوزه الزمن، حتى وإن اعتقد البعض ذلك. لأن هناك بعض الخفايا فيه، ستبقى دائماً نابضة بالحياة، تشهد على أن بعض حقائق النص، لا زالت تتجلى من خلال بعض كلماته وعباراته.

إن العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر هي التي دفعت الكاتب إلى الكشف عن عيوب المجتمع، وإظهار الخلل الذي أصابه ماضياً ويعاني منه حاضراً. وما رصده للمشاكل الاجتماعية التي ورثها المجتمع الجزائري عن الحقبة الاستعمارية، وإبرازه للوجه الحقيقي للصراع المتعدد الأشكال الذي نشب بعيد الاستقلال، إلا دليل على أنه كان يريد أن يجعل من نصه، حقلاً متعدد العلامات والمعاني. فهو يعلم أن (بنية الرواية لا تنشأ من فراغ وإنما هي ثمرة للبنية الواقعية السائدة الاجتماعية والحياتية والثقافية على السواء. وهي ثمرة بلغة التخييل لا بلغة الاستنساخ والانعكاس المباشر. أي هي تعبير إبداعي صادر عن موقع وموقف وممارسة وخبرة حية وثقافية في قلب هذه البنية الواقعية. ولهذا فهي إضافة متخيلة إلى هذا الواقع تعبر عنه وتنفعل به وتجاوزه في آن)(١٣). وقد لفت الانتباه إلى ذلك في الكلمة التي استفتح بها نصّه، وكذا كلمة الإهداء. وإذا كان الأمر كذلك، فما هي الكيفية التي رصد بها الحضور اليهودي في نصه؟.

يمكن للمتلقي أن يبدأ يتحسس الإجابة عن ذلك، بداية من الصفحة الثالثة من الرواية. والتي تحمل رقم ص١٢. حيث يفاجئه الشيخ عبد المجيد **بو الأرواح**، بالحديث عن اليهود، عندما يتحدث عن التغيرات التي عرفتها مدينة قسنطينة أثناء غيابه الطويل عنها: (لا. الحق، الحق. المدينة انقلبت رأساً على عقب. زمن الفرنسيين كانت هادئة. هادئة بشكل ملفت للنظر. تدب الحياة فيها مع مطلع النهار رويداً، رويداً، وتزدهر بين العاشرة ومنتصف النهار، ثم تخفت فجأة.... حتى تشتد بين الخامسة والتاسعة.... وتتألق الأنوار، وتنطلق العطور، من الغادات الأوروبيات والإسرائيليات اللائي يملأن

الشوارع، كالحوريات، بهجة وحبوراً، تغير كل شيء)(١٤). فالتغيرات التي حدثت بالمدينة بعد الاستقلال، حركت ذاكرة الشيخ **بو الأرواح**، ودفعته دفعاً إلى استرجاع تلك المشاهد التي عرفها المكان في الزمن الماضي. وإن كان يعترف في بداية الرواية بأن الحياة في مدينة قسنطينة قد بدأت تتلاشى من ذاكرته (بدأت الحياة القسنطينية تضيع من ذاكرتي)(١٥)، ولكن الملفت للنظر هنا هو إعجاب الشيخ بالأوروبيات والإسرائيليات. ومما يزيد من حيرة المتلقي، هو أن إعجاب الشيخ لا يقف عند هذا الحد، بل يتكرر كذلك في ص٣٥ من الرواية. عندما يصل الشيخ إلى أحد شوارع المدينة ويلاحظ التغير الذي لحقه هو كذلك (هذا شارع فرنسا سابقاً. يبتدئ حيث ينتهي شارع "كراما" حيث ثانوية "أومال". هنا كان الحب. والغرام والحبور والمرح يشع من عيون الغادات الأوروبيات والإسرائيليات. هنا ما كانت تتقطع روائح عطر الياسمين، وعطر حلم الذهب، وعطر اللبان)(١٦). وهذا التأكيد من طرف الشيخ **بو الأرواح**، يدفع المتلقي إلى التساؤل، عن السر الذي يقف وراء ذلك الإعجاب والانبهار بالأوروبيات والإسرائيليات. كما يتساءل عن السر الذي يخفيه الشيخ **بو الأرواح** وراءه، وعن ذلك التماثل الحاصل بين الأوروبيات والإسرائيليات في اللباس والمظهر. إلا أن ما سيسرده الشيخ **بو الأرواح** سيبدد حيرة المتلقي.

ولكن ما يلفت النظر، هو أن توزيع الحضور اليهودي في النص جاء بطريقة متفاوتة، بحيث أنه من بين ٢٢٤ صفحة (عدد صفحات الرواية) لا نجد إلا ٢١ صفحة قد تم فيها الحديث عن اليهود بصورة أو بأخرى. ولكن ما يشد الانتباه، هو ذلك التفصيل الذي جاء في العنوانين الخامس والسادس (جسر المصعد. وجسر الشياطين) من الرواية، وقصد الكاتب من وراء ذلك، هو ترك الحرية للمتلقي للغوص في تأويلات تلك الدلالات، حتى تتجلى له الحقيقة كاملة، وتتكشف له حقيقة الحضور. وحتى تتضح معالم ذلك الحضور، كان علينا تناول الموضوع وفق العناوين التالية:

اليهودي وسلطة المال:

يمثل الآخر اليهودي في نظر الأنا العربي سواء كان مبدعاً أو متلقيا علامة مشحونة بالدلالات فهي تتحل إلى مخادع ومرابي ومنافق،ومحتكر ومضارب، وفاسق وفاجر، وناقض للعهود، وحقود، ودموي، وراشي ومرتشي، وخائن، وجبان، ومطفف للكيل، يغدر بالآخرين......إلخ. ومن هنا أصبح حضوره في الإبداع العربي لا يخرج عن تلك الصفات الذميمة التي لا تمت للإنسانية بصلة.

ورواية الزلزال بدورها لا تخرج عن ذلك، ومن بين ما تعرضت له، علاقة اليهود بالمال. فالمعروف عن اليهودي أنه يؤمن إيماناً قوياً بالحياة المادية، وهو ما يدفعه إلى الحرص على جمع المال من أي مصدر كان. فـ(ليس في تاريخ البشرية أمة اشتهرت بحب المال والسعي إلى جمعه كما اشتهر اليهود فقد سلكوا في ذلك كل الطرق المشروعة وغير المشروعة، حتى ما كان بعيداً عن المروءة، وأسرفوا في الحرص على جمع المال إلى حد العبادة)(١٧). حتى أصبح المال معبود اليهود. فحب اليهودي للمال، وحرصه الشديد على جمعه، يدفعه دائما إلى استعمال كل الأساليب من أجل جمعه، ولو أدى به ذلك إلى تغيير ملته ظاهريا. فعلاقته بالمال علاقة حميمية، تصل إلى درجة العبادة، وهو الشيء الذي مكن اليهود من السيطرة على جزء كبير من اقتصاديات بعض الدول في بعض الفترات.

وإذا كان المتلقي قد صدم في بداية الرواية بإعجاب الشيخ **بو الأرواح** بالإسرائيليات، ولاحظ سلبيات شخصيته، في حق المجتمع، فإنه في بعض المواقف كانت شخصية إيجابية. وإيجابيتها تظهر في أنها كشفت عن ما كان مستوراً مخبأ ومسكوتاً عنه من الأحداث التاريخية وخاصة تلك التي كان اليهود طرفا فيها. فقد جعل الكاتب هذه الشخصية تستنطق أحياء المدينة، وجعلها تتواصل مع التاريخ، وتتجاوب مع أحداثه بصدق. وها هي شخصية الشيخ **بو الأرواح**، تكشف للمتلقي بكل صدق عن مدى تمكن اليهود من السيطرة على بعض مناحي الحياة في مدينة قسنطينة، ونشرهم للفساد والرذيلة، (كان الإسرائيليون يسيطرون على المنطقة. المنطقة كانت في معظمها حانات تنطلق منها أصوات العساكر مع أصوات الغواني بالقهقهات، وأغاني الغرام)(١٨). ويلاحظ أن السارد قد استعمل مصطلح (إسرائيليين، بدل يهود) ولذلك دلالة واضحة من الكاتب، لا تخفى عن المتلقي. إن علاقة اليهودي بالفساد، علاقة لا ينكرها عقل عاقل. فـ(من الأهداف المرسومة عند بعض اليهود الصهيونيين تقويض الأخلاق عند الغير لإضعافه والسيطرة عليه)(١٩)، وحتى تتضح الصورة أكثر للمتلقي، ويقف على النفوذ القوي لليهود أيام الوجود الاستعماري، ومدى تحكمهم في دواليب الحياة الاقتصادية في مدينة قسنطينة، يضعنا الشيخ **بو الأرواح** أمام المشهد التالي. (كانوا أسياد قسنطينة. يتحكمون في توجيه سكانها وكافة سكان الشرق بالتبعية. يقررون عدد الأسنان الذهبية التي تكون في فم الرجل، فيتمثل الناس. يقررون حجم كمية الذهب الذي تحمله العروس معها فينفذ قرارهم.

حتى نوع القماش الذي يرتديه الناس في كل فصل أو موسم يعين من طرفهم، كانت تجارة كل شيء تخضع لمصالحهم، لكنهم مع ذلك ظلوا خاضعين للمصلحة العليا للاستعمار)(٢٠).

من خلال هذا المشهد يكشف الشيخ **بو الأرواح** عن ما تختزنه ذاكرته عن يهود الجزائر، فهو يعطي للمتلقي صورة واضحة عن هيمنة اليهود على دواليب الحركة التجارية داخل المدن الكبرى في الجزائر، بعد ما مكنهم الاستعمار من رقاب الناس، وجعلهم أسياداً على أبناء الوطن. وقد أدت السيطرة إلى إضعاف الاقتصاد الجزائري، وتعرض المجتمع لكثير من المصائب والهزات نتيجة ذلك. وصفحات التاريخ تشير إلى أن كل المشاكل التي لحقت بالمجتمع الجزائري كان وراءها اليهود، فهم الذين دمروا الاقتصاد الجزائري ما بين عام ١٧٩٢ وعام ١٨٠٥م. فقد عرفت الفترة الأخيرة من حكم الدايات (سيطرة نفوذ اليهود على التجارة الخارجية للجزائر، حيث منحوا امتياز حق تصدير القمح بالخصوص نحو فرنسا، وهو الامتياز الذي أوقع الجزائر تحت الاحتلال الفرنسي، حينما طالبت الجزائر فرنسا تسديد ثمن ذلك القمح)(٢١).

وهم الذين مهدوا الطريق للجيوش الفرنسية لاحتلال الجزائر، فالحاخام **ريباش** (قال في إحدى تعليقاته ودروسه بأن "الكلمة الإلهية سوف تأتي من فرنسا" فسمحت هذه المقولة لليهود الجزائريين باعتبار الجنود الفرنسين كمحررين لهم)(٢٢)، وإن كانت مثل هذه المواقف لا تفاجئ من له معرفة بحقيقة اليهود. فاليهودي معروف بالغدر والخديعة والخيانة، لا يؤتمن جانبه، فهو في أي لحظة يمكن أن يربط مصيره بالعدو ويقطع صلته بأهل البلد الذين أحسنوا إليه. وذلك ما حدث بالفعل من طرف يهود الجزائر. فـ(منذ أول يوم وطأت فيه أقدام المحتلين الجزائر، تشير المصادر التاريخية الفرنسية أن اليهود انحازوا للفرنسيين واشتغلوا لديهم بالجاسوسية والتقاط الأخبار عن الأهالي المسلمين بفضل معرفتهم الجغرافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والتاريخية للبلاد)(٢٣). فاليهودي معروف بالغدر والنفاق وخيانة العهد والمكر والتحايل على الآخرين واستغلالهم بدون رحمة، كما أنه معروف بخيانة الأوطان والمتاجرة بالرذيلة. وبفضل ذلك التعاون مكن الاستعمار يهود الجزائر، من التحكم في جزء كبير من اقتصاد الجزائر، وأصبحوا بفضل ذلك يتمتعون بنفوذ قوي، كما أدى ذلك التعاون القوي بينهم وبين السلطة الاستعمارية إلى حصر المجتمع الجزائري في دائرة الفقر والتخلف، ومارسوا عليه كل أنواع السيطرة والابتزاز والحرمان والإذلال، فأرزاق الناس كانت تحت سيطرتهم. إلا أن تلك التصرفات السيئة من طرفهم، واستنزافهم لأموال الناس بالحيلة والخديعة أدت إلى كراهيتهم، فكان مصيرهم في الأخير مصير المعمرين الاستعماريين. (لم يستطيعوا أن يكونوا حكماً خاصاً بهم عن مستقبل هذا الشعب. هم الذين ظلوا آلاف السنين، يرعون شعوبيتهم وقوميتهم. فجأة وجدوا أنفسهم يحزمون أمتعتهم، ويهربون، يرحلون هاربين خفافاً وثقالاً، آسفين، مدحورين، شأنهم شأن الفرنسيين. حفروا أخدوداً عميقاً بينهم وبين الشعب المحيط بهم، وسكن الشياطين الجسر الذي يمكن أن يمروا عليه)(٢٤). فالمعروف عن اليهودي أنه يعيش توتراً دائماً مع الآخر غير اليهودي، ومن ذلك فشهادة الشيخ **بو الأرواح** تؤكدها الحقائق التاريخية، وتثبت ما يقال عن اليهود بأن لا عهد لهم، فهم لا يحافظون على العلاقة التي تربطهم بمن أحسنوا إليهم. وتلك التصرفات هي التي جعلت يهود الجزائر يفقدون كل شيء، لحظة انحدار الاستعمار لأنهم (احتقروا التاريخ. وعندما خرج الفرنسيون مقهورين مثخنين بالجراح، مثقلين بالأسى، اضطروا أن يخرجوا خلفهم، حاملين أشلاء يهوديتهم)(٢٥)، إنها الحقيقة التاريخية التي لا تخفى على عاقل متبصر، حقيقة تكشف الوجه القبيح ليهود الجزائر. فـ(**الطاهر وطار** برؤيته الواقعية الاشتراكية، لا يتوانى لحظة واحدة، على أن يضع كل شيء في خانته التي يجب أن يكون فيها، فيصل تفاصيل اللوحة الاجتماعية الخلفية)(٢٦). إن عودة الروائي إلى المحطات التاريخية، لا يعني بأنه قد أصبح مؤرخاً، وذلك لسبب بسيط وهو أن هشاشة التخييل الروائي لا يمكنها أن تحل محل صرامة عقل المؤرخ. فهناك فرق بين الخطاب التاريخي والخطاب الروائي. إلا أن الروائي يحاول أن يجعل من خطابة شاهداً على حوادث التاريخ.

عدوانية الآخر اليهودي:

اليهودي شخص عدواني بطبعه، فهو عدو لكل الناس، والسارد في هذا النص، يحاول أن يكشف للمتلقي عن ذلك الصراع الذي نشب بين الأنا الوطني، والآخر اليهودي، أيام الاحتلال. وما ترتب عنه من ظلم في حق الأنا الوطني، بسبب التعاون القائم بين اليهود والقوى الاستعمارية. (يوم قامت الحرب بين المسلمين واليهود، لعب أبي دوراً بطولياً كبيراً، هجم على المعمر اليهودي جاره، شدّ وثاقه بالحبال، ومنع الخماسة من قتله..... في المساء حضر الجندرمة، ومعهم حشد من اليهود مسلحون جميعهم. طوقوا المنزل، وطلبوا من أبي أن يستسلم لهم، امتنع أبي عن الاستسلام. كان يعرف أن مصيره الموت)(٢٧). فالنص السابق شهادة يكشف من خلاله السارد عن عدوانية الآخر اليهودي، وعن النفوذ الذي كان يتمتع به اليهود في ظل الحكم

الاستعماري. فامتلاكهم للسلاح معناه أنهم كانوا يبيتون لأمر ما، فهم قوة ترهيبية يحركها الاستعمار. فوالد الشيخ **بو الأرواح** عندما رفض الاستسلام لليهود كان يعلم يقيناً بأن مصيره لا محالة سيكون الموت على يد اليهود المتعصبين، على الرغم من مكانة عائلته عند الفرنسيين. (قال للجندرمة: ابعدوا اليهود وسأستسلم لكم، أبي **الأغا بو الأرواح**، وجدي الباش **أغا بو الأرواح**. جدي فتح الباب لفرنسا، وأبي أخضع العباد لفرنسا، وأنا حاربت في المغرب وفي الشام، وفي حلب وحمص وطرطوس. كنا نحمل وسام الشرف. ابعدوا اليهود وسأسلم نفسي. القانون قانوني، وأنا جزء من السلطة.. الخصومة بيننا وبين اليهود، وليست بيننا وبين الفرنسيين)(٢٨)، إن والد الشيخ عبد المجيد **بو الأرواح** وفي لحظة غفلة منه تناسى نفوذ اليهود، ومدى تمكنهم من السلطة الاستعمارية، وغاب عنه كذلك بأن اليهود هم فوق القانون الفرنسي، فهم أصحاب الكلمة الأخيرة، وذلك ما تحقق فعلاً. فلا الأعمال التي قدمتها عائلة **بو الأرواح** لخدمة فرنسا شفعت له، ولا تدخل أصحاب النفوذ والمقربين من السلطة الاستعمارية، ولا الرشاوي التي دفعها، خلصته من قبضة اليهود، أو قللت من حقدهم عليه، على الرغم من أنه لم يقتل يهودياً بل كان مخلصاً له من الموت على يد الفلاحين. (تدخلت جماعة **بالباي وبن جلول، ومامي**، اضطر أبي إلى بيع جميع أنعامه، لدفع الرشي، والعلاجات، سامحوه. وراعوا ماضيه وماضي أبيه وجده.. لكن بعد ثلاثة أشهر عثر عليه في قسنطينة ميتاً. أخذوا جسده بالجراح، وقذفوا به إلى قعر الوادي. رموه من فوق الجسر)(٢٩).

إن إدراج مثل هذه الأحداث التاريخية داخل النص من طرف الكاتب. القصد من ورائها تحقيق هدفين: الأول: التأكيد على حقيقة يغفلها البعض من الناس، ألا وهي دموية الآخر اليهودي وتشبعه بالحقد على الآخر غير اليهودي، وتعطشه لدمه، فالمعروف تاريخياً أن اليهودي، لا تأخذه رأفة، في الآخر غير اليهودي، لأنه عدو في نظره يجب التخلص منه. أما الهدف الثاني: فهو حرص الكاتب على بقاء الأحداث التاريخية حية، لأن الأمة التي تريد أن تبقى حية، عليها أن تنحت تاريخها في ذاكرة أبنائها، عن طريق استمرار ماضيها في حاضرها. فالكاتب قد (يعود إلى لحظة في الماضي لاستكشاف الحاضر وفهمه، وهو قد يعود إليها كسند في مواجهة وطأة الحاضر)(٣٠). إن تقنية الاسترجاع التي اعتمدها الكاتب قد أثرت النص وجعلته نصاً منفتحاً على كم كبير من الدلالات مما يدفع المتلقي إلى بذل جهد للوقوف على مقاصدها، وهو ما يمنح النص ديمومة البقاء.

إن حاضر الذات قد يكون مساعداً في لحظة من اللحظات لاسترجاع أحداث تاريخية مهمة، وهو ما يدفعنا إلى القول بأن بعض المواقف من بعض الشخصيات الروائية قد تفتح للمتلقي نافذة على بعض الأحداث التاريخية التي لم يكشف عن خفاياها المؤرخ، فالحقيقة تقول أن اللحظات الماضية، لا تختفي من الذاكرة بل تبقى تنتظر لحظة استدعائها، عندما تتوفر الشروط لذلك، (إن أية لحظة في الزمان لا تختفي اختفاءً تاماً من الذاكرة الواعية، إنما هي لحظة مفقودة، لأنها تظل على الدوام رهينة تغيير فوري متعدد الوجهات تولده الأحلام والذاكرة والعواطف)(٣١)، فالارتداد الزمني في الرواية، كان إيجابياً لأنه كشف عن ما كان مستوراً ومخبأ. فماضي الذات لا ينفصل عنها، بل يبقى حاضراً في نقطة ما في ذاكرتها، ينبعث إلى الوجود في لحظة ما.

إن غوص السارد في تجاويف ذاكرة الشيخ **بو الأرواح**، مكن المتلقي من الوقوف على بعض أحداث مدينة قسنطينة، وكشف له في نفس الوقت تلك العلاقة المشبوهة، التي كانت تربط عائلة الشيخ **بو الأرواح** بالاستعمار واليهود، ولولا ذلك الاسترجاع ما كان له أن يعرف ذلك، ولا أن يستسيغ زواج الشيخ **بو الأرواح** بسارة اليهودية فيما بعد. وعليه فقد تسللت أحداث التاريخ إلى مفاصل النص، لتلبسه ثوب الشاهد على الماضي وتنزع عنه التهميش والتقصير في تفعيل حركة المجتمع. ولقد وفق السارد عندما جعل الشيخ **بو الأرواح** يواجه عناصره من خلال ماضيه، وبذلك أعطى للنص زخماً من الأحداث. وفي نفس الوقت جنبه الانحصار في دوامة الصراع الآني، وبذلك استطاع الكاتب أن يقبض على الثابت ويتجاوز المتغير. فهو في (الرواية لا يطرح هموم الوطن والمواطن الجزائري فحسب. وإنما يحاول أن يطرق بعض هموم الإنسان العربي على المستوى الأيديولوجي والفكري والإنساني أحياناً)(٣٢).

وحتى يضع الكاتب المتلقي العربي في عمق الصراع العربي الصهيوني. كان عليه أن يستنطق بعض شخصياته بالحوار التالي: (لست أدري ما الفرق بين إسرائيل وبين كثير من الدول العربية. إسرائيل رأسمالية. معظم الدول العربية رأسمالية. إسرائيل عميلة للأمريكيين، معظم الحكام العرب عملاء لأمريكان. إسرائيل تقتل الفلسطينيين، معظم الحكومات العربية ضد الفلسطينيين.

ـ والله عندك حق. العداء هكذا لله في سبيل الله غير معقول.

ـ إسرائيل ليست كل مشاكل العرب، فلسطين ليست القضية الأولى إطلاقاً)(٣٣). فالقصد من هذا الحوار هو إشعار المتلقي بالمأساة التي يعيشها

الشعب الفلسطيني، بسبب المواقف المتخاذلة من طرف بعض العرب.

اليهودي وهوية المكان:

المعروف عن اليهودي أنه لا يعيش في مكان إلا إذا كان يحمل الهوية اليهودية، وتلك سمة يتميز بها اليهود، في أي مكان وجدوا. فاليهودي لا يمكنه أن يمارس حياته إلا في مكان تجلله الطقوس الموروثة عن الأجداد. وإذا لم يجد ذلك الفضاء الذي يتوافق مع النصوص التوراتية التلمودية، عليه القيام بإنشائه حتى تستقر حياته، وقد أدى ذلك الفعل إلى ظهور ما يعرف بحارات اليهود، في الأوطان التي يتواجدون فيها. وهي عبارة عن دولة مصغرة، لها نظامها الخاص لا يعرف عنها الآخرون غير اليهود شيئاً. وبما أن **الطاهر وطار** قد عايش اليهود، وخبر حياتهم وطبيعة معيشتهم، ووقف على هندسة مساكنهم، مما مكنه من تقديم مشاهد حية عن حارة اليهود (مباني اليهود في كل مكان من العالم واحدة. ذات طابع واحد. تميز بالتقشف في الزخرفة، وبالتصاق ألواح النوافذ مع الجدار، أترى ما هو منطقهم، وما هي فلسفتهم، حتى يختاروا هذه الكيفية في وضع ألواح النوافذ، إنها واحدة، في الشرق وفي الغرب، في الصحاري وفي التلول. حتى كأنما نزلت فيها آية، بالتوراة، أو صدرت فيها تعليمة من كبار أحبارهم، إذا لم يكن ذلك، فيقين أنها روح، ونزعة. روح ونزعة اليقظة وعدم الثقة في الشعوب التي ينزلون بها، والتلصص عليها)(٣٤).

فالوصف السابق ينم عن خبرة كاملة بمكونات الفضاء اليهودي. وصف يتجاوز الخيالي إلى الواقعي. فذاكرة الشيخ بو الأرواح المرتبطة بالماضي، يحرك دواخلها المكان ويدفعها إلى البوح بأسرارها، فتخرج ما كان مخبأ، وتكشف عن ما كان غائباً وغير معروف. فالمكان يشوش أفكارها، يفضحها، يسقط عنها هيبتها ووقارها، يجعلها تحس بالضيق والاغتراب. فهي كلما مرت بحي من أحياء قسنطينة، إلا وأعادت مشاهده الماضية، لمقارنته بما هو عليه اليوم.

إن خبرة الكاتب بالعقلية اليهودية مكنته من إعطاء صورة واضحة عن الفضاء اليهودي والكشف عن أبعاده الهندسية المتميزة، فهو فضاء خاص يقوم على استراتيجية جبل عليها اليهود في حياتهم، ويخضع لفلسفة مستمدة من الشرائع اليهودية، تلك الشرائع التي تدفعهم إلى عدم الثقة في الآخرين، من الشعوب الأخرى، مهما كان جنسها وعقيدتها، محافظة على نقاء العرق (٣٥) فالشخصية اليهودية تؤمن بالتفوق العرقي لليهود، وتحافظ على ذلك النقاء، وتلك هي أهداف الحركات اليهودية التي تعمل دائماً على أن يبقى اليهودي، متمسكاً بتعاليم يهوديته حتى لا يذوب في المجتمعات الأخرى. واليهودي مجبر على الالتزام بتلك الاستراتيجية لكي يحافظ على يهوديته، وإلا فقدها وفقد معها انتماءه للشعب اليهودي. فـ (الشخصية اليهودية، شخصية معقدة، يدخل في تركيبها عناصر شتى، تجمعت في ظروف شديدة التنوع والتباين، عبر مسافات شاسعة بعيدة من الزمان والمكان، حتى أصبح من أصعب الأمور، أن يصف الباحث، الحدود الخارجية لهذه الشخصية، فضلاً عن القسمات الدقيقة والملامح الجزئية وصفاً ناطقاً بحقيقتها يكون جامعاً مانعاً قانعاً)(٣٦) كل ذلك غرس في نفسية اليهودي الحذر في تعامله مع الآخر، وجعل هاجس الخوف يسيطر على كيانه، وخلق لديه صعوبة في التكيف مع الآخر غير اليهودي، إنها مفارقة عجيبة، جعلت العقلية اليهودية المتزمتة معادية لكل الأمم. وهذا التصرف المشين، هو الذي يدفع اليهودي إلى التجسس على الآخرين.

إن التماثل الحاصل بين حارات اليهود في أنحاء العالم، والكيان الصهيوني القائم اليوم في فلسطين، يجعل المتلقي يتأكد بأن العقلية اليهودية هي عقلية متحجرة لا يمكنها أن تتغير مهما تغيرت الأزمان. وأن الفضاء اليهودي، هو فضاء واحد في كل الأمكنة والأزمنة لم يتغير، لأن اليهودي لا يشعر بالحياة إلا في فضاء خاص به. (عندما تنغلق نوافذ عمارة يسكنها اليهود، يخيم الحزن في الخارج، ويقوى الشعور بانغلاق العالم الذي تحويه. حتى دولتهم، أقاموها على شكل هذه العمارات. ألواح نوافذها ملتصقة مع الجدران، يطلون على العالم ولا يطل العالم عليهم. يخرجون العرب ولا يكفيهم ذلك، إنما يبعدونهم)(٣٧).

إن المشهد السابق يحدد بدقة علاقة اليهودي بالمكان، ويبين التماثل الحاصل بين الشخصية اليهودية العنصرية المنغلقة على نفسها وهندسة المكان اليهودي المنغلقة على من فيه. فـ (المكان في عمل روائي لا يتحدد إلا من خلال علاقة الشخصية به، لأن الإنسان هو الذي يسقط عليه الدلالة التي تعبر به من الوجود الجغرافي والهندسي الجاف والأجوف إلى الوجود المكثف والثري بالمداليل والمعاني، فيتحول من فضاء ميت، جامد، إلى فضاء حي، وكائن يؤثر ويتأثر، كان لزاماً على القارئ أن يمسك بخصوصية الرؤية التي يقدم من خلال المكان)(٣٨) إن العقلية اليهودية هي حصيلة تلك التراكمات العقدية التي ترسبت عبر قرون من الزمن، ونتجت عنها معتقدات وخرافات نشأ عنها، (وعي الصهاينة، فقد كانوا يجدون في كل مجتمع سلطة عدواً لهم، ولذلك كانوا يهربون من سلطة الدولة والمجتمع إلى سلطة الجيتو)(٣٩) فهم يرفضون أن يعيشوا تحت سلطة لا تعترف بالعقيدة اليهودية، لأن الذي لا يعترف بالعقيدة اليهودية هو

في نظرهم عدو لليهود، لا يمكن الثقة به و(شعور بعض اليهود بالاغتراب واللاانتماء أو النظر للآخرين كأعداء، والشك في كل أمة، جعل مثل هذا اليهودي يحرص على امتلاك الثروات التي يمكن نقلها، فكان تكالبه على امتلاك الذهب يفوق كل شيء)(٤٠) كل ذلك جعل اليهود يهتمون بتجارة الذهب، ويحاولون السيطرة على تجارته، حتى يتمكنوا من الاستحواذ على اقتصاد الأمم، من أجل إخضاعها لأهدافهم، وفي حالة إحساسهم بالخطر يقومون بتهريب تلك الثروات، والتي لا يحتاجون إلى تصريفها، فالذهب هو عملة عالمية. (وبالرغم من أن الدين اليهودي، كدين سماوي، يحتوي على الكثير من التعاليم السماوية التي تحض على الخير وتنبذ الشر، إلا أن المحاولات التي تمت على يد حاخامات اليهود، بعد أن تم تدوين التراث الشفهي اليهودي (التلمود) الذي يضم بين دفتيه اجتهادات هؤلاء الخامات في تفسير الدين اليهودي. أدخلت إلى الدين اليهودي مجموعة من الأفكار المحورية، خلقت عند اليهود، استعداداً للانعزال عن الأغيار، وعمقت بعض العقائد لدى اليهود، مثل عقيدة "شعب الله المختار" و"الشعب المقدس" و"انتظار المسيح المخلص" وغيرها من العقائد التي أكدت مع مرور الأجيال انفصالية اليهود وإحساسهم بالتميز والتفرد)(٤١) إن اجتهادات الحاخامات خلال الأزمنة المتتابعة في شرح العقيدة اليهودية، هي التي رسخت عقلية الاستعلاء لدى اليهودي وجعلته يعتقد بأنه أفضل من الآخرين، مهما كان جنسهم وعقيدتهم. وهو ما رسخ في ضميره الأنا اليهودي، وجعله يرفض الذوبان مع الآخرين، من غير اليهود، أو يندمج معهم في مجتمع واحد. وهذا الاعتقاد الروحي المتمكن من الذات اليهودية، هو الذي جعلها تذوب في الهوية الجماعية اليهودية، ويتعذر عليها الاندماج في غيرها. فاليهودي يضحي بهويته الذاتية في مقابل الهوية الجماعية. وما معاشرته للآخرين إلا نفاق، فهم في نظره أعداء يجب الحذر منهم، حتى ولو كانت مصلحته معهم، وأما ولاءه الحقيقي فسيبقى دائماً وتحت كل الظروف للعقيدة اليهودية، وأن ما يظهره من انتماء ديني أو فكري أو سياسي لغير اليهود، فهو مجرد نفاق وخداع. وذلك يجعل (اليهودي ينظر لليهودي وكأنه من طينة غير بني البشر، ومن هنا جاء الرفض المطلق للمساواة)(٤٢) فاليهودي يعتقد بأنه أفضل من الآخرين (الأغيار) لأنه ابن الله وحبيبه المفضل عن كل المخلوقات. (فقد جاء في التلمود "نحن شعب الله في الأرض" لقد سخر لنا الحيوان الإنساني. كل الأمم والأجناس ليكونوا في خدمتنا وفرقنا لنمتطي ظهورهم ونمسك بعنانهم)(٤٣) وإن كان هذا الاعتقاد يتنافى مع الشرائع السماوية أولاً، ومع السلوك الإنساني ثانياً، هو اعتقاد فاسد لا يتلاءم مع الحقيقة التي تقوم عليها البشرية، وهو ما تلاحظه شعوب العالم اليوم في تصرفات الكيان الصهيوني، حيث جعل نفسه فوق كل الشرائع والقوانين العالمية. فليس هناك اليوم في العالم، من لا يؤمن بأن اليهود عنصريون. وأن اليهودي يعتبر نفسه أفضل من الآخرين، فقد (اعتبر المفكرون الصهاينة أن تمايز اليهود على الآخرين أمراً مفروغاً منه ويشكل جوهر الديانة اليهودية، فأي خروج على هذا الإطار مهما كان بسيطاً يقع في مصاف الردة الدينية أو الخيانة والانحراف الفكري)(٤٤) كل ذلك يؤكد غموض الشخصية اليهودية، ويكشف عن وجهها اللاإنساني، ويجعل الحذر منها واجباً مطلوباً، فهي شخصية تظهر عكس ما تخفي. وبتصرفها ذلك أقامت حاجزاً سميكاً، بينها وبين الآخرين. (اليهود لم يتركوا خط رجعة لهم. انخدعوا في الجزائر على غير عهدهم. انخدعوا حيث أغلقوا كل نافذة أمل. احتقروا التاريخ في الحقيقة. خانهم الذكاء. ففي حين حافظوا على شخصيتهم في فرنسا، سلموا فيها في الجزائر، وتقمصوا الشخصية الفرنسية، الشخصية الاستعمارية المتعجرفة. يئسوا من أنفسهم، ويئسوا من الشعب الذي يحيط بهم، وانبهروا للقهر العدواني)(٤٥).

الأنثى اليهودية والتواصل العاطفي مع الآخر:

إذا كان المنطق العقلي لا ينفي العلاقة الإنسانية التي يمكن أن تحدث بين الأنا والآخر مهما كان الاختلاف في الدين والأصل واللون، كما لا ينفي العلاقة العاطفية التي تحدث بين الرجل والمرأة مهما كان الاختلاف في العقيدة والجنس البشري، فإن الذي يلفت النظر هنا هو أن علاقة المسلم باليهودي، تكون دائماً مضطربة ومعرضة للفشل، والسبب في ذلك هو العقلية اليهودية المعروفة بعدائها للآخر غير اليهودي، خاصة إذا كان الآخر عربي مسلم. وقد تعرض الكاتب في بداية نصه إلى مثل تلك العلاقة، عندما لمح إلى إعجاب الشيخ بوالأرواح بالإسرائيليات، وقصده من ذلك جعل المتلقي يقف على نتائج تلك العلاقة. فزواج والد بوالأرواح بيهودية كان فاشلاً. (أبوك رحمه الله هجرنا في الأخير نحن الأربعة، وتزوج بيهودية في قسنطينة)(٤٦) فقد كان يظن أن زواجه بيهودية سيقوي علاقته باليهود، لكنه وجد نفسه يعيش وهماً، بعدما قامت الحرب بين المسلمين واليهود، فزواجه لم يشفع له. بل جر المصائب على عائلة الشيخ بوالأرواح. ولكن رغم ما حل بالعائلة إلا أن ذلك الزواج قد فتح شهية الابن على التعلق باليهوديات. فكان زواجه بسارة اليهودية، ففي لحظة من لحظات انفتاح ذاكرة عبد المجيد

بوالأرواح على أحداث الماضي، تبرز شخصية سارة اليهودية بكل ما تحمل من أبعاد دلالية ورمزية لتعلن عن نفسها وحضورها وشخصيتها. (تعرفت على يهودية. قالت أنا عاقر وأنت عاقر. نتزوج ونتبنى ولداً. تزوجنا. خدمتني كما يجب. أحسنت خدمتي ورعايتي، طورت حياتي وطريقة معاشي. سافرنا إلى فرنسا، وكانت غنية، وكانت تنفق من مالها. والحق كانت زوجة مثالية. كنت في منتهى السعادة معها، على الأقل في منتهى الرضا)(٤٧). بهذا الخطاب يصارح الشيخ بوالأرواح المتلقي ويكشف له بكل صدق عن خفايا علاقته بسارة، ومظاهر السعادة التي كان يعيشها معها، كما يكشف له عن مدى إعجابه بشخصيتها المتحضرة. إلا أنه وفي نفس الوقت يكشف له عن أسباب الخلاف بينهما، والنتائج التي تمخضت عنه، وكيف انتهت تلك العلاقة إلى الفشل. إن بوح الشيخ بو الأرواح بتعلقه بسارة اليهودية ينم عن صفاء سريرته اتجاهها، وتغلب الجانب العاطفي عليه، بينما كانت هي عكس ذلك صارمة في موقفها معه، لأنها تفكر من منطلق ديني، فهي أثناء مواجهتها له كانت متشبثة بتلك العقلية اليهودية المعروفة بتعاليها وأنانيتها، وعدم خضوعها للآخر غير اليهودي، فهو في نظرها أقل منها مكانة لذا لا يمكنها أن توافقه فيما يريد. وقد أشار المفكر اليهودي **ولفنسون** في كتابه تاريخ اليهود في بلاد العرب إلى ذلك حين ذهب إلى (أن العقلية اليهودية لا تلين أمام شيء يزحزحها عن دينها، وتأبى أن تعترف بأنه يوجد نبي من غير بني إسرائيل)(٤٨) فهذه العقلية هي التي حركت سارة ودفعتها إلى الوقوف في وجه الشيخ بوالأرواح ورفض مطالبه.

(يوم قررنا أن نتبنى اختلفنا.

ـ نتبناه يهودياً.

ـ لا. نتبناه مسلماً.

ـ يهودي. أنا أيضاً بمالي.

ـ مسلم. أنا ومالي خير منك ومن مالك.

ـ نتبنى اثنين. مسلمة ويهودياً.

ـ لا. مسلم ويهودية.

ـ مسلم ويهودي.

ـ لا يمكن أن يكون معي في البيت يهودي.

ـ أنت متعصب.

ـ أنت متعصبة.

ـ لا أنت.

صفعتها. صفعتني. وخرجت. غادرت المنزل وطلقتني. كنت مجنوناً. كانت مجنونة)(٤٩). يظهر الحوار السابق بكل وضوح التعصب اليهودي، ويبين كيف يلعب المعتقد التوراتي في توجيه الفرد اليهودي، فالشيخ بوالأرواح يصرح بأن ثائرة سارة كانت بدافع ديني، وتعصب قومي، وكان يمكنها تجاوز ذلك الخلاف لو أنها لم تكن متعصبة دينياً. (ثارت في نعرة لا داعي لها. خسرت بخسرانها، ثروة، وتجربة. آسف عنك يا سارة. أبكي الولد الذي لم تدخلي منزلي، يهودياً كان أو نصرانياً أو مسلماً. أبكيكما معاً، أبكيكما من كل قلبي. أنا وأنت يا سارة ما كان يجوز لنا أن نتخاصم أبداً، جمعنا المال، وجمعنا العقم، ووحد بيننا الحرمان. فلماذا يا سارة اختلفنا فيه، وما كان يهمنا أن يكون متديناً بدين من الأديان أو وثنياً)(٥٠). فالحقيقة تقول أن اليهودي لا يمكنه أن يفرط في عقيدته، مهما كانت الأسباب، ولا أن يحط من مكانتها، كيف يفعل ذلك وهو يعتقد أنه ابن الله وحبيبه.

إن علاقة الشيخ بوالأرواح بزوجته سارة اليهودية كانت المتوترة من البداية. لأنها لم تكن علاقة حب بقدر ما كانت علاقة مصالح، وأن المحرك الخفي لها هو المعتقد الديني. وبالفعل فعندما نشب الصراع بينهما، قفز العامل العقدي إلى السطح وأصبح هو الموجه الحقيقي للشخصيات في صراعها، مما أدى إلى الانفصال بينهما فيما بعد. وأن الشجار الذي حدث بينهما لم يكن بسبب تبني الولد، وإنما كان سببه المعتقد الديني لكل منهما، فكل منهما كان يريد أن يكون الولد على عقيدته. وعليه كشف التواصل العاطفي بين الشيخ بوالأرواح وسارة اليهودية بوضوح عن تلك الطبيعة المتأصلة في الذات اليهودية، طبيعة التعالي والتميز عن الآخر، غير اليهودي، فسارة عندما أرادت أن يكون نسب الولد يهودياً، كانت تتكلم وفق الشريعة اليهودية التي تقر بنسب الولد لأمه. فيهودية الولد تحقق بالانتساب لأمه وليس لأبيه. (يعتبر الشخص يهودياً إذا ما ولد من أم يهودية. أو إذا اعتنق الدين اليهودي وفقاً للقواعد المتبعة في هذه الحالة والمحددة كذلك في (الهالاخا) وهي قواعد صارمة)(٥١). والملاحظ هنا أن يهودية الشخص تتحقق بأمرين، إما عن طريق النسب للأم اليهودية، أو باعتناقه للدين اليهودي وفق القواعد المتعارف عليها عند اليهود. وعليه فإصرار سارة على إلحاق الولد بعقيدتها هو نابع من التزامها بالقواعد اليهودية المتعارف عليها، وفي نفس الوقت إظهار مدى تشبثها بيهوديتها، على الرغم من تلك الحياة السعيدة التي عاشتها مع الشيخ بوالأرواح، والتوافق النفسي الذي كان بينهما.

والملاحظ هنا أن الشخصية اليهودية قد ركبت وفق التعاليم التوراتية التلمودية، وأنها في علاقتها بالآخر غير اليهودي، تعمل وفق تلك التعاليم، لا تشذ عنها مهما كانت الظروف، والمواقف. وهو الالتزام الذي يجعل اليهودي (يظل في النهاية يهودياً، ولا يستطيع أن يتحلل تماماً من هويته

اليهودية، لا على المستوى الشخص ولا على مستوى نظرة أبناء المجتمع الذي يعيش فيه، بالرغم من تلك المسافة التي قد يستشعرها سواء تكون تلك التي بينه وبين نفسه أو بينه وبين الآخرين، لأن وجوده مشبعاً عن وعي أو عن غير وعي بالعادات والسلوكات والتقاليد المرتبطة بالدين اليهودي حتى لو كان علمانياً، من ناحية، وبعد القدرة على التخلص من رؤية الآخرين له وهي الرؤية التي تفرض بإصرار إسقاط يهوديته عنه مهما لبس من أردية دينية أو ثقافية غير يهودية، من ناحية أخرى)(٥٢).

وما يمكننا استخلاصه هنا، من كل ما سبق، هو أن العلاقة العاطفية إذا ما قدر لها أن تحدث بين يهودية والآخر المسلم، فإنها ومهما طالت مدتها لا تتجاوز الجسد إلى القلب. لأنها من البداية هي علاقة أجساد، وليست علاقة قلوب، وبذلك فهي علاقة ظرفية محدودة العمر، هدفها إشباع غرائز الجسد لا غير. وهو ما يؤكد لنا بأن اليهودية لا يمكنها أن تقيم علاقة عاطفية صحيحة مع غير اليهودي.

وخلاصة القول أن **الطاهر وطار**، قد كشف للمتلقي العربي، في روايته الزلزال، عن تلك الجرائم التي ارتكبها يهود الجزائر ضد أبناء الوطن أيام الاحتلال الاستعماري الفرنسي. كما بين الطبيعة العدوانية للذات اليهودية ضد الآخر غير اليهودي. وبذلك كشف عن الدور الخطير الذي قام ويقوم به اليهود في المجتمعات العربية. وهو ما يكشف عن وعي الكاتب بالصراع العربي الصهيوني على كل المستويات، الدينية، والسياسية، والثقافية، والاجتماعية، وبهذه المواقف، يكون **الطاهر وطار**، قد قدم خدمة جليلة لأمته أولاً، ولأبناء وطنه ثانياً، وللتاريخ ثالثاً.

الهوامش:

(١) **سيد حامد النساج** بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار المعارف ط١/١٩٨٠ القاهرة، ص ٢٢٥.
(٢) ن.م. ص ٢٢٤.
(٣) **طه وادي** الرواية السياسية دار النشر للجامعات المصرية ط١/١٩٩٦ القاهرة، ص ١٩٠.
(٤) **محمود أمين العالم** الرواية بين زمنيتها وزمنها ص ١٧.
(٥) **شعيب حليفي** هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل دار الثقافة ط١/٢٠٠٥ المغرب ص ١٨٧.
(٦) **طه وادي** الرواية السياسية ص ٢١٢.
(٧) **مها القصراوي** الزمن في الرواية العربية، دار الفارس ط١/٢٠٠٤ ص ١٣٨.
(٨) **علال سنقوقة** المتخيل والسلطة رابطة الاختلاف ط١/٢٠٠٠ الجزائر ص ٦٤.
(٩) **واسيني الأعرج** الرواية التاريخية/أوهام الحقيقة ندوة الرواية والتاريخ مهرجان الدوحة الثقافي الرابع مارس/آذار ٢٠٠٥ ص ١١.
(١٠) **عبد المجيد حنون** صورة الفرنسي في الرواية المغاربية ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ص ٧٨.
(١١) **جهاد فاضل** أسئلة الرواية الدار العربية للكتاب ص ٣١٤.
(١٢) **شعيب حليفي** هوية العلامات ص ١٥١.
(١٣) **محمود أمين العالم** الرواية بين زمنيتها وزمنها مجلة فصول مج١٢ عدد ١/١٩٩٣ ص ١٣.
(١٤) **الطاهر وطار** رواية الزلزال الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ط٣/ ١٩٨٠ الجزائر ص ١٢.
(١٥) رواية الزلزال ص ١٠.
(١٦) رواية الزلزال ص ٣٥.
(١٧) **عفيف عبد الفتاح طبارة** اليهود في القرآن دار العلم للملايين ط١٤/ ٢٠٠٤ بيروت ص ٣٢.
(١٨) رواية الزلزال ص ٤٢/٤٣.
(١٩) **عفيف عبد الفتاح طبارة** اليهود في القرآن ص ٤٦.
(٢٠) رواية الزلزال ص ١٩٣.
(٢١) **محمد الطيب عقاب حمدان خوجة** رائد التجديد الإسلامي وزارة الثقافة الجزائرية ٢٠٠٧ ص ١٣/١٤.
(٢٢) **فوزي سعد الله** يهود الجزائر دار الأمة ١٩٩٦ ص ٢٣٢.
(٢٣) **فوزي سعد الله** يهود الجزائر دار الأمة ١٩٩٦ ص ٢٣٢.
(٢٤) رواية الزلزال ص ١٩٢/١٩٣.
(٢٥) رواية الزلزال ص ١٩٤.
(٢٦) **واسيني الأعرج** اتجاهات الرواية العربية في الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب ١٩٨٦ الجزائر ص ٥٣٩.
(٢٧) رواية الزلزال ص ١٧٥/١٧٦.
(٢٨) رواية الزلزال ص ١٧٦.
(٢٩) رواية الزلزال ص ١٩١.
(٣٠) **رضوان عاشور** الروائي والتاريخ مجلة الطريق عدد ٣/١٩٨١ ص ١٣٤.
(٣١) **جيرمين بريه مارسيل بروست** والتخلص من الزمن نقلا عن **مها القصراوي** الزمن في الرواية العربية.
(٣٢) **طه وادي** الرواية السياسية ص ١٩٥.
(٣٣) رواية الزلزال ص ١٦٤.
(٣٤) رواية الزلزال ص ١٩١.

(٣٥) أنظر **روجيه غارودي** الخرافات المؤسسة للسياسة الإسرائيلية تر م، ع، **الكيلاني** دار هومة ص ٦٧.

(٣٦) **حمودة زلوم** الشخصية اليهودية في الأدب الفلسطيني الحديث منشورات رابطة الكتاب الأردنيين مطابع الدستور ١٩٨٢ ص ٤٣.

(٣٧) رواية الزلزال ص ١٩١.

(٣٨) **كمال الرياحي** حركة السرد الروائي ومناخاته ط١/ ٢٠٠٥ دار مجدلاوي عمان ص ٩٨.

(٣٩) **محمد عرب** الشخصية الصهيونية ملامحها في الرواية الغربية وجذورها التوراتية ص ١٨٢.

(٤٠) **محمد عرب** الشخصية الصهيونية ملامحها في الرواية الغربية وجذورها التوراتية ص ٣١٠.

(٤١) **رشاد الشامي** الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية دار الهلال ٢٠٠٢ ص ٣٣.

(٤٢) **جودت السعد** الشخصية اليهودية عبر التاريخ المؤسسة العربية للدراسات ط١/ ١٩٨٥ بيروت ص ٩٣.

(٤٣) **حمودة زلوم** الشخصية اليهودية في الأدب الفلسطيني الحديث ص ٧٠.

(٤٤) **جودت السعد** الشخصية اليهودية عبر التاريخ ص ٩٤.

(٤٥) رواية الزلزال ص ١٩٢.

(٤٦) رواية الزلزال ص ١٧٧.

(٤٧) رواية الزلزال ص ١٨٤/ ١٨٥.

(٤٨) ينظر **عفيف عبد الفتاح طبارة** اليهود في القرآن ص ١٧.

(٤٩) رواية الزلزال ص ١٩٢.

(٥٠) رواية الزلزال ص ١٧٧.

(٥١) الشخصية اليهودية في أدب **إحسان عبد القدوس** كتاب الهلال ١٩٩٢ ص ٦١.

(٥٢) الشخصية اليهودية في أدب **إحسان عبد القدوس** ص ٧٠/٧١.

المراجع:

١ ـ **الطاهر** وطار رواية الزلزال ط٣ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ١٩٨٠.

٢ ـ **عفيف عبد الفتاح طبارة** اليهود في القرآن دار العلم للملايين ط١٤/ ٢٠٠٤ بيروت.

٣ ـ **شعيب حليفي** هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل دار الثقافة ط١/ ٢٠٠٥.

٤ ـ **روجيه غارودي** الخرافات المؤسسة للسياسة الإسرائيلية تر م، ع، **الكيلاني** دار هومة.

٥ ـ **سيد حامد النساج** بانوراما الرواية العربية الحديثة دار المعارف ط١/ ١٩٨٠ القاهرة.

٦ ـ **طه وادي** الرواية السياسية دار النشر للجامعات المصرية ط١/ ١٩٩٦ القاهرة.

٧ ـ **مها القصراوي** الزمن في الرواية العربية دار الفارس ط١/٢٠٠٤ الأردن.

٨ ـ **علال سنقوقة** المتخيل والسلطة رابطة الاختلاف ط١/٢٠٠٠ الجزائر.

٩ ـ **واسيني الأعرج** اتجاهات الرواية العربية في الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب ١٩٨٦ الجزائر.

١٠ ـ **عبد المجيد حنون** صورة الفرنسي في الرواية المغاربية ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر.

١١ ـ **جهاد فاضل** أسئلة الرواية الدار العربية للكتاب.

١٢ ـ **محمد الطيب عقاب حمدان خوجة** رائد التجديد الإسلامي وزارة الثقافة الجزائرية ٢٠٠٧.

١٣ ـ **فوزي سعد الله** يهود الجزائر دار الأمة ١٩٩٦.

١٤ ـ **حمودة زلوم** الشخصية اليهودية في الأدب الفلسطيني الحديث منشورات رابطة الكتاب الأردنيين مطابع الدستور ١٩٨٢.

١٥ ـ **كمال الرياحي** حركة السرد الروائي ومناخاته ط١/ ٢٠٠٥ دار مجدلاوي عمان.

١٦ ـ **محمد عرب** الشخصية الصهيونية ملامحها في الرواية الغربية وجذورها التوراتية.

١٧ ـ **رشاد الشامي** الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العداونية دار الهلال ٢٠٠٢.

١٨ ـ **جودت السعد** الشخصية اليهودية عبر التاريخ المؤسسة العربية للدراسات ط١/ ١٩٨٥ بيروت.

١٩ ـ الشخصية اليهودية في أدب **إحسان عبد القدوس** كتاب الهلال ١٩٩٢.

٢٠ ـ ندوة الرواية والتاريخ مهرجان الدوحة الثقافي الرابع مارس/آذار ٢٠٠٥.

٢١ ـ مجلة فصول مج ١٢ عدد١/ ١٩٩٣.

٢٢ ـ مجلة الطريق عدد ١٩٨١/٣.

□□

الأحكام الجمالية في الصيغ التجريبية

(البطل الأسطوري في شعر سعدي يوسف ومحمود درويش)

□ علاء هاشم مناف *

عندما تكون الخواص في خلق الدلالة الأسطورية، للمنهج، الشعري، في أحداثه "للبطل الأسطوري" في النصوص الشعرية المرهفة.. وهي تحدث ضرورة، منطقية ـ وحيوية في الأثر الحياتي الكامل.. وعبر انبثاق متطور في (الصورة ـ واللغة) فهي في مقدمة الحالات المتداخلة، في إنعاش التجربة المتمثلة بطقوسية "شعرية" كبيرة... تبدو منبثقة عبر دوافع متميزة بحيوية تخلق، طروحات "لغوية ـ وصورية" لتجد في هذا المضمار، وثائق إنسانية لا تحصى، وهي تأكيد للحياة المشحونة، بخواص الفكر العميق "للبطل الأسطوري" الذي إليه يرجع الشعور في عملية الكشف عن الأوهام التي تتباين بالإفراد في الوقوف عند حافة المواجهة القيمة.. وهي تطرق معنى الرصانة في "منهج البطل الأسطوري" وفي "النواظم الفكرية" المشحونة بالصياغات الشعرية ـ والشعورية والحدث في هذه المسألة، من المسائل الجمالية،

التي يعالجها المعيار الموضوعي في الصورة الشعرية.. ونتاج محكم الأساس للعامل المتخيل... وهي المادة الرئيسية في الجمل الشعرية المنظومة.. والاستعانة الدقيقة بالمحاكاة، والأفعال المنطقية، بقواعدها الجمالية وبخواص الجمل الشعرية، وسياقاتها النسقية ـ والفنية، بإطار من الوحدات الأدبية.. وهذا تأكيد لخواص العمل الأدبي من "مسرحية وملحمة" في جهد من الوعي ـ بالأحكام المتطورة، وفي صياغة للخطة المناسبة في استحضار الصيغ التجريبية، التي تشخص المنظومات الدقيقة، في التجربة المشحونة بالمطابقة الواعية في عمق التأمل، الذي يفضي إلى رغبات ذات علامات تشخص التنوع ـ والاتصال في "المغامرة الأسطورية" وما بين هذه الحالات.. يكون الإيقاع ذو محصلات فاعلة في المعاني، حتى تكون مادة مهمة في أحكام الأدوات، وهي تنتج العمل المتميز في الأداء.. وبشكل يكتمل في وحدة

---

* باحث من العراق.

النـــاتج الكامـــل المتمثـــل "بالنقلـــة الشـــعورية ـــ والشعرية" وهـي تفصح عن الجديد ففي تفسير المعنى الدقيق "للبطل الأسطوري" المحاصر في الوعي الشعري، المتوهج في "الصورة الشعرية" الصادقة وهي تفصح كذلك عن التوحد.. والتحليق المستمر في فضـاء القصيدة.. وهـي تتمركز لتولد "التناقض في المساحة التعبيرية" وهي من أساسيات البلوغ في الأشياء ــ والأسطورة اللغوية.. كذلك مشكلات التأمل التي تتركز في المنطق الوجودي ــ للأسطورة الشاخصة في "الصورة الشعرية".

لقد كانت خـواص البطل الأسطوري، وعبر تدقيق جمالي في المسلمات، الرئيسية، وتحقيقاً للبنية في الكشف عن المداخلات والسياقات المعرفية في تشاكيل عديدة، لصفة غلبت على شاعرين خرجا من شرنقة النصوص الشعرية الجاهزة، وبنيتها المختلفة وهما "**سعدي يوسف ـ ومحمود درويش**" يبعثـان وينبعثـان فـي نـواظم ــ وأنسـاق، تضـمنت "الثبـات" الـدقيق فـي التجربـة الخاصـة "للبطـل الأسطوري للاثنين" وفي بنـاء القصيدة الحديثـة.. وإطلاق الفاعلية الفكرية في تجربة تغتني برؤية شعرية، تتحرر من عبء الرغبة، وضغطها باتجاه النواظم التي تعطي التسامي في العملية الشعرية، وبإطلاقية دقيقة في صورة تحدد دلالتها المنهجية في الحوار إلى حد الروابط القدسية بين "التحديث ـ والتراث" والتلازم الدقيق في العمليات الفكرية، وفي السياقات ودلالتها العامة، وتصور يحيل مرام اللفظ إلى أطرافه الحقيقية، لكي يحصل التواصل، في المعنى ـ والبحث عن المراكز الدالة من حيث متطلبات الوقوف على المعاني ـ والصياغات التي تتطلب التشخيص الدقيق لميلاد التوثيق "للبطـل الأسطوري" "باللغة ـ واللفظ" "والمعنى ـ وأساليب الضرب" من صيغ، المجاز ـ والاتساع الدقيق، في صياغة النص الشعري ــ "وتناص ــ اللفظ" في "الدال ــ والمدلول" وهي تأتلف لتكوّن المنعطف، المطلوب تحقيقه في العمليات الذهنية ــ والتلازم المتعاقب في "الأصوات ــ والمعاني" و"الصياغة والدلالات" وحتى تظفر بالمعاني.. وقد يحدث التصور للبطل في "مرام اللفظ" لإبراز حبكة المعنى.. فالحصيلة للمعاني العامة تتطلب: ـ"اللفظ داخل النص الشعري" وبتناص يؤدي الغرض والفروض والمعاني..

وهنا تأتي مزية "الصورة البلاغية" للبطل الأسطوري عن طريق الوصف في المعاني ــ وطريقة النظم في صياغة الجملة ـ الشعرية في لفظ الدلالة ـ واختلافها في المواقع المحددة في "تركيبة النص الشعري" وتناصه في معاني "الفصل والوصل" "كما يقول **عبد القاهر الجرجاني**".

ويشكل المنعطف "السيكلوجي" في صورة "البطل الأسطوري" ليشكل عملية التسامي خالصة في شيء محدث من المسؤولية ـ لتؤكد جملة من الانفعالات في دلالة الصورة ــ بدلالة المنطق الشعري وانبثاقه في أصرة في الحدود الخيالية، وهي عدة من السياقات الراسخة، "سيكولوجيا" لكي تتحدد الصورة بمظهر "اللغة ــ المتركبة" من عدة صياغات "سيكولوجية" في "النص ــ والتناص الشعري" عند الشاعرين "**سعدي يوسف ـ ومحمود درويش**".

وعندما تبدأ المخاضات في قلب المنعطف الشعري في دراسة "البطل الأسطوري" وهو يقطع في اللحظات المركبة في "اللغة والصورة ــ والمعنى" وفي الارتباط بين الماضي والحاضر، "والحداثة والتحديث".. إلى حد ما قدمته الفجوات في "دلالة الحس" وصيغة الانفعال في إطار بلورة جملة من الإشارات التي تتداخل "في تناص الكائن الأسطوري" ليعود الحس الشعري وهو يعبر عن إشارة ـ ورمز يتفجر في حاضر "النص الشعري" ليكون متسامياً في تناصه "عمودياً ـ وأفقياً" إلى أن يتحقق الأسلوب الشعري بإطاره "السيكولوجي" وهو يرتقي "سلم الصورة" باستكشاف عدد المعاني الخفية "لينسج البطل الأسطوري".

وحين ينطلق ليستوعب المظهر المعرفي "لسيكولوجية المعنى" باعتباره وصفاً إبداعياً كامناً في "تناصه ـ ومكوناته" الثقافية التي تتمحور بإيقاع يعالج منطقاً تشاركه حياته الإبداعية وفي تجاوز حققته الكثير من المصادر وهي تنفرد بخواص منطقية، من المصادر تقوم بتفصيل الامتلاك لأنماط ولخواص تندفع في أنسجتها التحليلية وهي تفصل الشكل الأسطوري للمعاني (في النص والتناص الشعري) يقول **سعدي يوسف**: ـ

منذ أن كان طفلاً تعلم سرّ المطر
وعلاماته:
الغيم يهبط في راحة الكف
والأرض تقنط
والنمل كيف يخطط أرض الحديقة...
والجذر يهتز في سره...
و الشجر.
منذ أن كان طفلاً، تعلم أن المطر
حين يأتي رذاذاً...
فلا برق في آخر الأفق
لا رعد في القلب... لا موجة في النهر

....

غير أنك تعلم أن الحياة التي اتسعت

كالعباءة في الريح
سوف تسوق المطر
ليلة، هائجاً كالجاموس...
سوف يجيء المطر
ولا برق في آخر الأفق
لا رعد في القلب...
لا موجة في النهر
هكذا نتعلّم
أو نتكلم
أو ننتمي للشجر.

في العمليات التحليلية يكون الحدس لتراكيب الصورة وللغات المتوقعة والغير معتادة على وضوح التوقعات، بشيء من شرنقة الصيرورة، يترتب العالم الأسطوري: ــ فوق جدائل البنفسج.. وهي تعرف التجاوز وتشعر المسار في انطلاقة تفتش عن صيغة الاختلاف في الاستثناءات والقواعد ودون خلاف يقيمان في الندرة القائمة في عمليات التسامي، لتطلق الخواص للاستقطاب والانفعال يأتي ليؤكد السيطرة الكاملة لصيغة الأسطورة للبطل الذي سبق الصورة الشعرية في تفاصيلها يقول **محمود درويش**: ـ

لو كان لي عودُ
ملأتُ الصمتَ أسئلة ملحّنة
وسلّيت الصحاب..
لو كان لي قدمٌ،
مشيتُ.. مشيتُ حتى الموت
من غابٍ لغاب..
ماذا تبقّى أيها المحكوم؟
لو كان لي..
حتى صليبي ليس لي
أنيَّ له،!
أنَّ الليل خيمّ مرّة أخرى
وتهتفُ لا أهاب؟!
يا سيداتي.. سادتي
يا شامخين على الحراب!
الساق تقطع والرقاب
والقلب يُطفأ ــ لو أردتم ـ
والسحابُ..
يمشي على أقدامكم..
والعين تُسمل، والهضابُ
تنهار لو صحتم بها
ودمي المملّح بالترابْ!

إن جفَّ كرمكمُ،
يصير إلى شرابْ!

الخطاب الشعري يفهم بحدوده وخارج حدوده، ويتم التواصل باستحقاق منفتح على العالم السفلي ليبين تجاور الأدوار (العلوية والسفلية) ليتآلف النظم الذي جاءت منه حدود المعنى لسبيل لا ينبغي التفريق بينهما.. فالخواص من حسنت ألفاظه وهضم معناه عبر السبل التي احترفها التفريق، فجاءت بإطار معين وهي مجموعة معان (تعصمك من الحيرة) كما يقول **الجاحظ** فهي الصدق في نسبتها في كل أحاسيس المفردات حتى ترشحت (قطرة فقطرة) بإحساس متميز ينكشف بوضوح ليعلو في فضاء النص.. بعدها يخرج بشكل متكامل في حدوده المتواضعة داخل عدة من التفاصيل وهي مقاييس تضطرب بين آونة وأخرى.. وبطبيعة الحال يحتاج البطل الأسطوري إلى عملية توثيق وتحديد المستويات ذات الانبعاثات المطلقة وبضرورات منهجية توصف عدة من الأغراض المتناظرة وفي تعريف الكيفيات لإثبات الأدلة في متون من الكلام يقع فيه النظم موقع الكشف عن الصورة (في مزية جدلية) تنتصر للمعنى في سلسلة من التنافر ليشكل المعرقل الأول في عملية الإفصاح عن شخصية البطل وهو يوضح الاستعارات والمجاز، والمحسنات البديعية من حيث جريانها في اللفظ، وهذا الموضوع يفاضله الغرض في البحث ليكون الصواب وهو النسبة في إظهار المذهب الرئيس في خواص الأفكار والطبائع التي تؤلف التصور في استرجاع دقيق للاستعارة واللفظ، وهي الدلالة في الإيجاز على المجاز.

في هذه الحالة يأتي موقع الصياغة وجمال النظم القويم والمعنى لتوهج الشروط المركبة، والخلاف المستفحل في (العملية الجدلية) فالتشخيص يبدي الملاحظة ومن المؤكد في الوجوب أن يتم تحديد المنطق (السايكولوجي) باعتباره يبدأ بالمقدمة وهي الخاصية في إنجازات المعنى الكبير للأعمال والخواص المتحولة في سياقات تجعل عملية الوصف بالفرشاة وافية ودقيقة عند (البطل الأسطوري).

كان **سعدي يوسف** قد استشعر هذا الموضوع.. وتم تشخيص المناقلة، في الاغتراب.. وتعميقه بشكل مباشر لجذور ــ البطل المغترب اجتماعيا دائما في "الذات ــ والموضوع" في حالات متنوعة تستفيق.. على رؤية أسلوبية جديدة بإبداع يتساوى بالحياة وبالصورة المستقبلية للبطل الذي يعيش داخل "النص ــ والتناص" الشعري.

يقول **سعدي يوسف**

بين منزله في "المعرّة" والسوق، درب يظلله شجر مترب وشناشيل بيضاء ــ بنيّة كل باب رتاج،

وكل الكوى تستدق منها نهاياتها مغلقات عن النور. كلب وحيد، تكاد الرطوبة أن ترتمي حجراً في الرئات،

الظهيرة واقفة. يعول الكلب، يهدأ. من غصت سقطت ورقة كالحجر.

فخواص النسج الشعري تبدأ باحتفاظ الصورة بمكنوناتها، فهي عملية إفصاح عن مكنون الخيال عبر الصورة المتحققة ذهنياً وهي مفاهيم لقيم الحرية.. فهي تبدأ بالمكونات المتعددة ـ للأصالة، في استنطاق دقيق لخواص التناص، باستحكام جمالي.. غاية في التمثيل، والتناول المعرفي لخصائص المعنى الدلالي للنصوص الشعرية: وشعر **"سعدي يوسف"** قابل للإشكالات والتحولات.. بحدودها المتقاربة حيث استحالت إلى العملية ـ الأسطورية وإلى تأصيل دقيق لمعنى البطل..

ولكن بقي "درويش" يبحث عن المنطق الاستدلالي في مشروعه الشعري ـ الكبير باستحداث روابط دقيقة في عمليات التشريح والتحقيق لإرجاع موقف العقل.. إلى عملية التغيير في خواص النص الشعري.. وإعادة بنائه على ضوء الحوار الدقيق مع البطل الأسطوري.. لقد ابتعد **"درويش"** كثيراً عن حالات التطابق، الذاتي في وحدة النص ـ والتناص..

فكانت.. فرادته في عملية التكوين والبناء بنموذج يصلح لأزمنة متغيرة.. فكانت إسهاماته في بناء "نص شعري" مركب من مسلمات رئيسية واضحة في إيديولوجيات اجتماعية تتمركز بالموضوع خارج العلة بانفتاح ذاتي على "التناص" وبشكل خفيف، يقول **"درويش"**.

ملوحة، يا مناديل حتى
عليك السلام!
تقولين أكثر مما يقول
هديل الحمام
وأكثر من دمعةٍ
خلف جفنٍ ينام
على حلم هارب!
منفتحة، يا شبابيك حبّي
تمر المدينة
أمامك، عرس طغاة
ومرثاه أم حزينة
وخلف الستائر، أقمارنا
بقايا عفونة
وزنزانتي.. موصدة!
ملوثه، يا كؤوس الطفولة
بطعم الكهولة

إن إدراك العلاقة الحسية.. والتي تدرك معنى العلاقات بين منطق الأشياء في تمثيلها للجمال الأسطوري، وهو الذي ـ يقرر الاحتواء لنفسه، في إطار الوعي بالذات ـ والموضوع وهي الحلقة المفقودة في فكرة الجمال، وما يوصله الإدراك من قيم، واعتبارات وما يتأسس عليه، من احتفاء بالشروط الواجبة تحققها.. وهي تستمد اعتباراتها، من حرية العقل، التي تضع اللغة الاجتماعية في المصاف الأول.. لا مجرد سياقات خيالية ـ خالية من الالتزام والتي يؤشرها **"مارسيل بروست.. وبرجسون"** وهي الدالة العقلية التي تتسامى مع الطبيعة، ويكون العقل في هذه الحالة.. غير خاضع إلى نسبية الحقيقة.

فالعلة: تكون متوازنة.. ويضيف "سعدي يوسف"

فكرت يوماً بالملابس...
قلت إني مثل كل الناس، ذو عينين
ابصر فيها شيئاً
ولكن مثل كل الناس، لست أريد أربع أعين
عينان كافيتان لي
بل... ربما أبصرت عن شخص ينام الآن
أو يخش انفتاحة مقلتيه

والحقيقة في إدراكها، هي في إدراك كنه الجمال الأسطوري للبطل.. وهو يقف في الكلمة ـ وفي الجملة ـ ودون أن يقف عند موقعها ولكن في ذاتها ـ وفي موقعها العام.. وهو حكم بين النسبة ـ والتناسب.. بمعنى الإدراك للجمال في جرس الكلمة.. وإطلاقها بصيغة جمالية لا تحتاج إلى فضاء التأمل.

فالصيغة الجمالية: هي عملية توجد في الكينونة ـ وطريق التأمل يفضي، إلى برهنة للأنساق ـ والخبرة ـ والمدنية فالعلاقة في إدراك المعاني.. سيعطينا الموقف الجمالي للإدراك الصحيح ولموضوع التشبيهات، في صورة الوعي، الجمعي، حسب درجة الكمال الجمالي في صورة الأسطورة للبطل وموقعه من "الحقيقة ـ والطبيعة".

"ومحمود درويش" يستمد جمالية بطله الأسطوري من واقع يزداد وحشية: بسبب الموقف الحاسم من الحياة ـ وتشخيصه الدقيق في الصرامة والتعقل ـ وشد الأوتار برقة متناهية، ليبدأ العزف ـ ويبدأ النزال بمهارة الاثنين معاً.. عازف يحاكي الموقف والحياة ومنازلة مستمرة على إيقاع الوتر.. **"ومحمود درويش"** يبني موقفه، الفكري على خواص موقف البطل الحقيقي في إطار الحقيقة والطبيعة الاجتماعية.

كانت أشجار التين
وأبوك..
وكوخ الطين
وعيون الفلاحين
تبكي في تشرين!

المولود صبي
ثالثهم..
والثدي شحيح
ذرّت أوراق التين

إنها الولادة، البطل، ومشكلة الاستحالة في نطاق البنية الشعرية، وهي ترشح الواقع لتمنحه "ديناميكية" وتوقف في معنى التسامي بالنص ـ والتناص الشعري، ليولد الحقيقة ـ والخيال، بولادة متسامية عند حدود المعرفة وإيقاعها، المتناوب في عمليات التأمل، والتعدد في المفارقات، وحدودها داخل هذا الشكل الموضوعي، المتجانس... وبمستويات منفعلة تكتفي، بالنفور والتعادلية في علاقة... وتتبنى المنحنيات الدقيقة للبطل في استكشافية عبر بيان "النص الشعري".

المراجع

١. **ديوان محمود درويش**: دار العودة.
٢. **الأعمال الشعرية لسعدي يوسف** من العام ١٩٥٢ ـ ١٩٧٧ مطبعة الأديب البغدادية.

□□

التــابع والمنفعـل في منطقة الظل

(المومس الفاضلة في الرواية العربية)

□ د. ديانا علي شطناوي *

في البدء

تعد المومس الفاضلة من أكثر الشخصيات المهمشة التي نالت حضوراً في الروايات العالمية والعربية، وقد ساهمت عدة عوامل ومؤثرات فنية وموضوعية في الظهور الروائي للمومس الفاضلة، وقد بدأ حضورها منذ نشوء التيار الرومانسي الذي مجد الحب والعاطفة والتضحية والغفران وجسدها في شخص المومس، ومن ثم تطور بالتيار الواقعي، فقد كانت ثورة الأديب على الواقع هي المحرك الرئيس للخوض في العالم السفلي، عالم المهمشين الذي تنتمي إليه، بالإضافة إلى أنها من أخصب الرموز التي استغلها الكتاب والمثقفون لتجسيد ثيمة الاغتراب والتضحية والمنح بلا حدود، والتمرد والتحدي والغضب والتحرر الفكري، فالمومس معيار حضاري مجتمعي،

وخير ما يمكن أن يهدم التابو، وهي إحدى الشخصيات الغنية التي انجذب إليها الروائي فنياً وموضوعياً لطرح رؤاه وفكره، كذلك استغل بعض الروائيين المشاهد الجنسية التي تخوضها المومس لتخرج عن حسيتها وماديتها لتصبح لغة مجازية ناقلة لصخب الواقع وأثره المؤلم.

فضلاً عن تأثر الروائيين بأكبر قطبين فكريين سياسيين وجّها الأدب العالمي والعربي على السواء، فقد جسدت المومس/ المومس الفاضلة عصارة الفكرين الرأسمالي والاشتراكي. لقد ساهمت النظرة الاشتراكية للمرأة في تمثيل المومس روائياً، حيث يرى الاشتراكيون أن **"اضطهاد المرأة لم يوجد على الدوام بسبب الاختلافات البيولوجية بين الجنسين أو بسبب شيء متأصل في نفسية الرجل، وإنما ظهر الاضطهاد في مرحلة محددة من التاريخ، هي مرحلة بداية ظهور الطبقية في المجتمع"**(١)، وفيما يخص المرأة البغي في نظرهم فهي **"ليست مجرد عضو اجتماعي واقعي وحسب وإنما هي الخلاصة الجوهرية للكيان الاجتماعي القائم"**(٢)، **وهي أساس النقد الاشتراكي الكبير للنظام الرأسمالي، حيث تمثل استعباد الرجل للمرأة واستغلال المحتالين الرأسماليين للعمال وتحالف الكنيسة والشرطة والبنوك ضد الضعفاء، واعتبرت الاشتراكية البغاء شراً موازياً للاستغلال الرأسمالي الذي ينادي بفكرة المنافسة الحادة بأي ثمن ومضاعفة التوقعات العالية في الحياة والعيش في مجتمع الاستهلاك المكثف**، فبذلك عبرت حرفة الدعارة عن فكرة الضياع(٣)، لأن المرأة "تجد

* باحثة وأكاديمية من المملكة الأردنية.

نفسها في جميع الحالات مندفعة في براثن دوامة عارمة لا قبل لها بمقاومتها. حيث تجر الفتاة جراً تحت تأثير العنف والضغط المادي نحو البغاء.. وتضطر في أغلب الأحيان على البقاء في المهمة رغم إرادتها"(٤).

وهناك علاقة تلازمية بين الاستعمار وانتشار البغي "البغاء الاستعماري"، وإقامة الضباط علاقات جنسية مع الفتيات الفقيرات والفلاحات، فهم يريدون إشباع غرائزهم، وهنّ يردن المال(٥).

يعد كتاب سيمون دي بوفوار (Simone de Beauvoir) **"الجنس الآخر"** ١٩٤٩ من الكتب النقدية النسوية القديمة ذات الرؤية الاشتراكية التي تناولت "موضوعة" المومس والمحظية ضمن إطار دراستها النفسية والاجتماعية للمرأة ولمفهوم الجندرية، ودعت إلى تحرير المرأة من قيود مؤسسة الأمومة والزواج وغيرها من الضغوط البيولوجية والاجتماعية التي أدت لتكون الآخر بالمفهوم الإنساني والبيولوجي، الآخر الذي يحمل صفات وخصائص مقابلة لخصائص الرجل.

ترى **بوفوار** أن الاختلاف الرئيسي بين المرأة المتزوجة والمومس يكمن في أن المجتمع يضطهد المرأة الشرعية بصفتها امرأة متزوجة، لكنها تلقى احتراماً بصفتها إنساناً بشرياً، أما المومس فإنها لا تتمتع بأي حق من حقوق الإنسان البشري بل تمثل شكلاً من أشكال العبودية الأنثوية، ومن وجهة اقتصادية فالمرأة المتزوجة تلتزم بخدمة رجل واحد بموجب عقد الزواج، فهي محتكرة لرجل واحد، أما المومس فتؤدي خدمتها لجميع الرجال(٦).

تطرح **بوفوار** تساؤلاً هاماً حول الأسباب التي تدفع المرأة إلى مزاولة الدعارة، ومن البداية تناهض النظرية التي تساوي بين المومسات والمجرمين، وترى أن بعض النساء اللاتي امتهن هذه المهنة لا يمتلكن الكفاءة الكافية لممارسة أي عمل آخر، لذلك يقمن باختيار هذه المهنة لسهولتها،فهن يعانين من الفاقة والحرمان، فلا يجب أن تكون الميول الفطرية للمومس هي فقط التي تدفعها إلى امتهان البغاء، فضلاً عن الضغوطات النفسية والاجتماعية والبيئية التي تدفع الفتيات إلى ممارسة البغاء، **فقد استعرضت بوفوار قصص وشهادات عديدة لهن أظهرت مدى تأثير الأوضاع العائلية والمجتمعية عليهن، وقد وجدت بوفوار أن النساء الريفيات والخادمات أكثر النساء إقداماً على ذلك، وفي بعض الأحيان قد تدفع الأسرة بناتها لممارسة البغاء، لتكون المومس هي معيلة الأسرة ومنقذتها من التشتت والضياع والجوع**، وفي المحصلة النهائية تلقي **بوفوار** اللوم على المجتمع الذي جعل مهنة البغاء في نظر المومس أشد المهن سهولة وأكثرها ربحاً. كما أن هناك علاقة طردية بين البغاء والحروب والأزمات وما ينتج عنهما، ولاحظت أن سهولة استسلام بعض الفتيات للدعارة هو رغبتهن في لعب دور المرأة الكبيرة، أو بسبب التخييلات الوهمية حول مزاولة الدعارة التي ستجلب الحرية والسعادة المفقودتين(٧).

تقول **بوفوار:** "يحدث في كثير من الأحيان أن تمثل الخدمات أو الأموال التي تجنيها المحظية من الرجال تعويضاً لها عن مركب نقصها الأنثوي، وحينئذ تلعب النقود دور المطهر وتقضي على نضال الجنسين، وإذا كان بعض النساء يجدن لذة كبيرة في الحصول على أكبر كمية ممكنة من الشبكات والهدايا فهذا لا يعود لطمعهن وجشعهن، وإنما لأن هذه الطريقة تحول الرجل إلى أداة في أيديهن، وبهذه الطريقة تنتقم المرأة لنفسها كأداة جسدية في يد الرجل، الذي يحس أنه يمتلكها، لكن هذا التملك الجنسي سطحي بعض الشيء ما دامت هي التي تملكه في ميدان الاقتصاد، لأن الأمر يشبع نفسها وكبرياءها"(٨).

تظهر **بوفوار** البراغماتية التي تحتمي بها المومس وتبقيها في حالة حياد أثناء ممارستها للبغاء، فهي تتسلح بالموضوعية التامة حتى تكون بمنأى عن عاطفتها في لحظة الممارسة الجنسية، وكأنها تنفصل عن جسدها لينشطر الذاتي عن الموضوعي لديها، أي تنفصل عاطفياً عن الآخر (الزبون) في حين أنها متصلة معه جسدياً، فالميثاق المتبع بين الفتيات في هذه المهنة ألا تتورط الفتاة في حب زبائنها، وإن أحبت فهي تمنح عشيقها عاطفتها بحرارة، كما أن عشيقها ينال شرف قبلتها، وهي هنا ترفض أن تتقاضى المقابل(٩).

لكن هناك مسألة مهمة قد أغفلتها **بوفوار** فالصفقة أو الميثاق الضمني المتعارف عليه بين الطرفين يجعل الجميع سواسية مادياً ومعنوياً، فالمنفعة متبادلة بينهما، فالمنطلق البراغماتي يجمع بينهما، فلماذا تكون السطوة والسلطة بيد المومس؟ فالرجل يمتلك السلطة المالية في حين تمتلك الفتاة/المومس السطوة الجسدية والمتنفّس النفسي للرجل، فكلاهما يتداوى بالآخر.

ولعل رواية "إحدى عشرة دقيقة" **لباولو كويليو (Paulo Coelho)** قد فسرت طبيعة تلك العلاقة على لسان مومسها **ماريا** التي اكتشفت أن "إحدى عشرة دقيقة تشكل المحور الذي يدور حوله العالم. فقط إحدى عشرة دقيقة تلك المدة الزمنية البسيطة تكلف الرجل ٢٥٠ فرنكاً سويسرياً مقابل إعادة الرجل لتوازنه المفقود ونسيانه كل شيء عداها"(١٠).

بعد أن أتينا على الأسباب الفنية والموضوعية التي أدت إلى حضور المومس الفاضلة عالمياً وعربياً، ستقوم هذه الورقة بتقسيم بحثها إلى عدة

محاور كي تظهر تجليات المومس الفاضلة في الرواية العربية:

١. المومس الفاضلة في ظل النموذج:

تعد المومس الفاضلة وليدة النزعة الرومانسية المثالية، ففي فرنسا ظهرت **"غادة الكاميليا" لألكسندر ديماس (Alexander Dumas)**، وكانت فرنسا قد شهدت في ذلك العصر ترفاً اقتصادياً كبيراً أدى إلى انتشار البغاء، كما أن للتيار الرومانسي دوراً كبيراً في تخريج المومس الفاضلة، فهي رمز للحب والتضحية والفداء وقد تعاطف الروائيون الفرنسيون مع تلك الشخصية، حيث رفعها **فيكتور هوغو (Victor Hugo)** إلى مرتبة القديسين في رواية **"البؤساء"**، لأنها ضحية من ضحايا المجتمع المدني(١١). يقول **إليكسندر ديماس** عن **"غادة الكاميليا"** التي كتبها متأثراً بقصة مومس واقعية: **"إن غادة الكاميليا التي كتبتها منذ خمسة عشر عاماً لا يمكن أن تعاد كتابتها اليوم لأنها لن تكون صادقة بل حتى لن تكون ممكنة، فسوف لن يجد الناس حولهم مثلاً لهذا النوع من الحب والندم والتضحية"(١٢).**

لكن سرعان ما وقعت تلك الشخصية تحت سيطرة مبدأ الالتزام فخرجت لنا بنموذج جدلي يتأرجح بين الخير والشر كنموذج سونيا في "الجريمة والعقاب" ١٨٦٦ **لدستوفسكي** (Fyodor Dostoevsky)، و**"المومس الفاضلة" ١٩٤٦ لسارتر** (Jean-Paul Sartre) الذي جعل **ليزا** بغيه الفاضلة ساعية لتحقيق العدالة ورفع الظلم عن الزنجي الذي اتهم بجريمة قتل هو بريء منها، وغيرها الكثير من النماذج الروائية التي بنيت بناء إيديولوجياً جعلها تتحجر في قالب نمطي واحد.

وفي **"إحدى عشرة دقيقة"** نلمح انزياحاً وانحرافاً في تمثيل تلك الشخصية بعد أن ابتعدت عن سيطرة الإسقاط والأدلجة والالتزام، وعن الصراع القيمي الروحي، وعن إثارة البغاء كظاهرة اجتماعية، وبعدما انسخلت "إحدى عشرة دقيقة" عن المنظومة القيمية الاجتماعية المتشعبة التي أفرزت المومس لتميل إلى ذات المومس بوصفها نفساً إنسانية وروحاً توّاقة.

تمتاز **"إحدى عشرة دقيقة"** عن غيرها من الروايات بأنها خففت المومس الفاضلة من الحمولات **الرمزية والإيديولوجية التي عملت على تنميطها وتجميدها كثير من الروايات؛ لأنها لم تبق ماريا سجينة أبدية لظاهرة اجتماعية تتأرجح وفق المستوى الحضاري للمجتمع**، ولا تشعر بإثم الخطيئة، وإنما تسير باتجاه الداخل النفسي والعقلي والروحي لها، وتسبر أغوارها وطموحها وأحلامها الجاذبة، كل ذلك في سبيل إعطائها قيمة إنسانية روحية موظفة الجنس كأداة كشفية لمتناقضات متجاذبة (الروح والجسد والرجل والمرأة واللذة والألم). لقد امتلكت **ماريا** طاقة بوحية أظهرت أحاسيسها المخبوءة وأخرجتها من كفنها وأحيت من خلالها معنى الإيروتيكية، وكشفت فلسفة الجنس ولغة الجسد بطريقة مغايرة بعيداً عن لغة الإسقاطات الأيديولوجية لتفرج عن المومس الفاضلة التي ظلت سجينة لآراء صانعها وقناعاته التي يعيد تركيبها وفق مهيمناته السياسية.

أما في الأدب العربي فلم تحظ شخصية المومس الفاضلة بحضور نقدي عربي مثلما حظيت به روائياً وسينمائياً منذ منتصف الثلاثينيات، فقد كانت المثاقفة مع الآداب الأجنبية إحدى أسباب شيوع شخصية المومس الفاضلة وسيطرة نموذجها، **فقد تأثر الروائيون العرب بالروايات العالمية والرومانسية والواقعية وغيرها، وكان لرواية "غادة الكاميليا" أثر كبير على السينما المصرية والرواية العربية، فهناك سلسلة من الأفلام المصرية التي تلقفت رواية "غادة الكاميليا" بشغف مثل فيلم الغندورة ١٩٣٥، ليلى ١٩٤٢، عهد الهوى ١٩٥٥، رجال بلا ملامح ١٩٧٢، عاشق الروح ١٩٧٣، درب الهوى ١٩٨٣، والسكاكيني ١٩٨٥.**

في عام ١٩٦٢ ظهرت رواية "مغامرات تائبة" **لحسني فريز**، وهي بمثابة سيرة ذاتية لمومس تائبة، تدعى **دليلة** وهي مثقفة وعارفة بالأدب والفلسفة والتاريخ والجمال، ربيت على الفضيلة والأخلاق كما جاء على لسانها. فقدت هذه الشابة عائلتها وخطيبها في حادث سير، وصارت وحيدة بلا أهل أو مال، تبحث عن عمل شريف لكنها لا تجده فتضطر يائسة إلى الانحراف والبغاء: وعضني الجوع، ورثت ملابسي.. وضايقني كربي، ثم إني باختصار أخذت أكسب قوتي من أخس الطرق"(١٣)، وتبرز لنفسها احترافها هذه المهنة عن طريق نقد المجتمع ونسائه اللاتي يعشن بقناع الشرف المصطنع: "إنهن يعشن شريفات، ويمتن مكرمات لمجرد أنهن لم يكتشف أمرهن"(١٤).

إن القارئ يفاجأ بمستوى ثقافة **دليلة** التي لا تتناسب مع تعليمها الثانوي، كما أن وعيها وبصيرتها التي ظهرت لا تؤهلانها إلى سلوك طريق البغاء الذي اختارته، لذا فإن لجوءها إلى تلك الحرفة يعد سقطة روائية وقع بها الكاتب، فالبطلة متعلمة وعلى مستوى عال من الوعي التي لم تستطع استغلالها، لكنها استثمرت أنوثتها الضاجة وحيويتها العارمة للقمة العيش! لقد أرادها **حسني فريز** مثقفة لأنها صوت ناطق له ولتأملاته الفلسفية، وهذا واضح جداً في مونولوجات **دليلة**، وفي

حوارها مع الضابط الإنجليزي الذي كشف ثقافتها الدينية والسياسية والتاريخية وعن حسها الوطني.

كانت **دليلة** عين ومجهر **حسني فريز** الذي يتصيد ويظهر عيوب المجتمع وتأزماته لكنه لم يستطع أن يجعلها إنسانة حية كما أنه أقحمها إلى عالم البغاء عنوة، ولم يصور سقوطها من عل، وجعلها لسانه الثقافي المتفلسف. إن الكاتب لا يقنعنا بمواضعات سقوط **دليلة**، ولا يهتم بوصف المؤثرات الاجتماعية التي جعلت **دليلة** تمتهن البغاء، فالمجتمع الذي ظهرت به **دليلة** لا يتناسب مع طبيعة شخصياته، فهي تروي أحداث حياتها في المجتمع الأردني المحافظ في حقبة الخمسينيات، حيث يستنكر القارئ علاقتها الوثيقة بجاراتها **أم فؤاد ونظيرة**، وتواصلها مع ابنة خالها **سلمى**، وتلعب دور الواعظة لهن والمساهمة في حل مشاكلهن والناصحة لهن، وطلباً لمصداقية الشخصية عليها أن تكون منبوذة من محيطها القريب (الجيران) الذي يعرف مهنتها، فضلاً عن ذلك رفضها الزواج من الشاب **نبيل** الذي أصر على طلب يدها مع علمه المسبق بماضيها وأنها لا تزال مومساً على رأس عملها، إن الذوق العام يأبى وجودها.

تظهر **دليلة** شخصية متناقضة وتعاني من الازدواجية، فهي تسخر من المجتمع وتنقده مظهرة عيوبه وانحطاط تفكيره بينما هي تحترف البغاء من أجل الثراء فقط وهذا يناقض اعترافها بأنها لجأت إليه من أجل سد رمق العيش وهو يتنافى مع حكمتها وفلسفتها ونقدها لشخصيات المجتمع.

تلقي **مرغريت جوتييه** في **"غادة الكاميليا"** بظلالها على شخصية **دليلة**، سواء في المبنى الروائي أو في بناء الشخصيات وأحداثها، فـ **"غادة الكاميليا"** هي سيرة أو مذكرات تكتبها **مرغريت**، وكذلك دليلة تكتب سيرتها في "مغامرات تائبة"، **فدليلة** تعمل من أجل الثراء، وترفض الزواج من شاب يدعى **نبيل**، يخطبها **نبيل** ويتمسك بها وهو على دراية بماضيها ومهنتها، لكنها ترفض عرضه خوفاً على مستقبله من ماضيها ومهنتها، كذلك المومس **مرغريت جوتييه** تعمل من أجل الثراء، وتنقد الطبقة المخملية، وتحب **أرمان** الشاب الأرستقراطي الذي يطلبها للزواج فترفضه خوفاً على مستقبله.

لقد قام العملان **"غادة الكاميليا"** و"مغامرات تائبة" بتقديم نهاية تطهيرية، **فمرغريت** تتطهر عندما تصاب بمرض العشاق ويخرج القديس بعد موتها قائلاً: "عاشت عاهرة وستموت قديسة"، **ودليلة** تتطهر عندما تقبل **نبيل** زوجاً لها في ليلة رأس السنة وتتوب: "فصفق الجميع ورفعوا كؤوسهم وشربوا نخب الحب.. وهكذا. وتنتهي ليلتنا كأسعد ما تكون الليالي"(١٥).

وبعد تلك النهاية الخيالية نجد نهاية أكثر واقعية لعلاقة شاب مثقف وشاعر يدعى **شريف** بالمومس **صبرية** في رواية **"خمسة أصوات"** ١٩٦٧ **لغائب طعمه فرمان**، فهو يعجز عن الزواج من حبيبته المومس **صبرية** ويتزوج بفتاة جامعية تدرس الطب(١٦)، وهو هنا يدين أخرى رياء الطبقة المثقفة واستعدادها لممارسة أبشع أنواع الاستغلال(١٧).

٢. المومس الفاضلة في ظل المهمش

إن الأمر لم يتوقف عند التأثير الغربي وهيمنة نموذج **"غادة الكاميليا"** كما رأينا بل هو أخذ بالتطور ومواكب للحراك المجتمعي، فقد تأثرت الرواية العربية بالتغييرات السياسية والاجتماعية والنكسات والثورات التي شهدها الوطن العربي، وتشكلت المومس/الفاضلة وفق المهيمنات الثقافية والإيديولوجية والحداثية التي تشربها الروائي العربي، وما تمخض عنها من مذاهب أدبية ونقدية أثرت فيه، واتخذها بعضهم وسيلة روائية لمقارعة المؤسسات الضابطة وهدمها وتصوير سقوطها، لذلك سنرى المومس الفاضلة مثقلة بحمولات مجتمعية وسياسية، وسنراها تتلون مع من تقع في ظله، فهي إما في الهامش أو في المتن إذا كانت محظية لأحد الأغنياء.

إذا نظرنا إلى بعض روايات **نجيب محفوظ** سنرى اهتمامه بالنشأة الاجتماعية وأثرها في بناء شخصية الفرد، فالإنسان لا يولد شريراً بطبعه، لذلك تجدنا نتعاطف مع **سعيد مهران** (اللص الشريف) **ونور** (المومس الفاضلة) في "اللص والكلاب" ١٩٦١ فسقوطهما يعكس سقوط المجتمع وانهيار قيمه. وبوصف **نجيب محفوظ** كاتباً واقعياً اجتماعياً في إحدى مراحل إبداعه الروائي قد "أفلح في تحاشي الوقوع بمشكلة الإثم الجنسي التي وقع الكتاب الغربيون بصورة عامة فيها نتيجة التراث المسيحي والبيوريتالي العريق. تفادى **نجيب محفوظ** حتمية النهاية المأساوية للمرأة الساقطة من ناحية والمثالية الرومانطيقية في تمجيدها من ناحية أخرى"(١٨).

تظهر فضيلة **نور** من خلال تواصلها العاطفي مع **سعيد مهران** الذي فقد انتماءه للمجتمع ومؤسساته نتيجة خيانة المثقف /السلطة/المجتمع/الزوجة له، فقد أظهرت نور رغبتها بالزواج منه وحمته أثناء مطاردة الشرطة له. والنص التالي يظهر أن نور هي الوحيدة التي قدمت العون **لسعيد**: "أعجب بحرارة قلبها، ولفتوره شعر نحوها بالرثاء والامتنان. وكانت ثمة فراشة

تعانق المصباح العاري في تلك الساعة من الليل"(١٩).

إذا ما تناولنا البلاغة السردية التي ختم بها النص السابق فإننا نجد فراشة ضعيفة تحط على مصباح عار، وهذا ما يمثل حال سعيد مهران الذي أراد أن يحاكم المجتمع ويثور عليه بعد انهيار المنظومة الأخلاقية فيه، فهو ضعيف ضعف الفراشة التي لم تجد سوى مصباح وحيد عار/نور، فثورته ثورة أحادية محدودة الأفق والأداة، فقد احتمى سعيد بنور، التي تحتاج أيضاً إلى حماية، لذلك فهو يشعر نحوها بالرثاء والامتنان، وكأن نجيب محفوظ يقول لا ثورة دون وعي مجتمعي، ولا يمكن لفرد أن يقوم المجتمع.

يتكرر مثل هذا النموذج (المومس الفاضلة) في أدب **نجيب محفوظ**، فهو "رمز للمرأة التي تدفعها ظروف المجتمع الذي لا يرحم إلى السقوط في الهاوية.. ومهما وجدنا من أسماء مختلفة فالنموذج واحد.. نجد: **حميدة في** زقاق المدق نجد: **نفيسة في** بداية ونهاية نجد: **ريري في** السمان والخريف نجد: **كريمة في** الطريق.. نجد **نور في** اللص والكلاب"(٢٠).

ولأن الجنس هو أساس مهنة المومس الفاضلة فقد استثمره **محفوظ** ولم يأت على شاكلة واحدة، حيث يتلون في رواياته وفق انعكاسات العصر فيه، فالمومس مارست الجنس كتعبير صارخ عن مأساة مجتمعية، فكان الجنس من أجل الخبز في "بداية ونهاية" كما فعلت **نفيسة**، وكان الجنس للتمثيل بالجسد في "القاهرة الجديدة" كما حدث مع **إحسان**، ثم كان الجنس للحياة الخيالية في رواية "زقاق المدق" وفي "البداية والنهاية"(٢١).

٣. المومس الفاضلة في ظل المثقف اليساري

أ. سؤال السقوط

استغل **نجيب محفوظ** قضية السفاح الذي شغل الرأي العام المصري في أول الستينيات، وقد تعاطف المجتمع المصري مع تلك الشخصية بعد اطلاعهم، عن الطريق الصحافة، على تفاصيل حياته والخيانات التي تعرض لها، **يقول غالب هلسا: "أنكر نجيب محفوظ كتب عن نفس التجربة في روايته "اللص والكلاب" لكنه بسبب اندفاعه في الحياة العامة خلق نموذجين غريبين هما المومس الفاضلة (نور) واللص الشريف (بطل الرواية). وهذا يعني أن نجيب محفوظ تأثر بالرأي الشائع حول السفاح... كأنه صدق السفاح عندما تكلم (في الصحف) عن زوجته الخائنة والناس الذين خدعوه..** أي أنه شارك في العملية، أنا في الحقيقة لاحظت أن الناس جعلوا من السفاح صنو السلطة.. فهو ضابط التعذيب في المعتقلات (معتقل الواحات).. وهو لا يستطيع أن يقوم بجرائمه إلا في أحياء معينة تمثل عزلة ما (عزلة المثقفين) عن الواقع الاجتماعي إلى حد ما؛ فهذه التركيبة البوليسية التي تفترض مجرماً خفياً واكتشافه لا يتم إلا عبر رؤية البطل لواقع الناس"(٢٢).

يعيب **هلسا** على **محفوظ** تأثره بالرأي العام الذي جعله ينطلق من رؤية رومانسية واجتماعية في خلق شخصيتي المومس الفاضلة واللص الشريف، في حين أن غالب **هلسا** ينكرهما وجودياً كما ظهر في النص السابق، ويتناول قضية السفاح من زاوية أخرى، حيث يضع **هلسا** تلك الحادثة في سياقات سياسية تصادمية بين المثقف والسفاح الرمز/السلطة، ليُخرج **هلسا** فيها المثقف الانتليجنسي من برجه العاجي، ويحتك مع الشعب والمهمشين منه، وذلك من خلال رواية "السؤال" التي تشترك مع "اللص والكلاب" باستلهام قضية السفاح ولكنها تناقضها في الطرح الروائي ومن خلال الجزء الثاني من "السؤال" "الروائيون".

في رواية "السؤال" تتوجه **تفيدة** بنقدها للشيوعية، فـ "السؤال" في هذه الرواية هو السؤال الذي تلقيه ابنة الشعب العادية في وجه المثقف: "ما هي الشيوعية؟ تبحث عن بطولة غير بطولة السفاح والسلطة"(٢٣) فسؤالها البسيط يظهر الهوة العميقة بين العالم الحزبي والمجتمع، تلك الهوة التي افتعلتها طبقة الانتلجنسيا. لكن اللص والكلاب أظهرت ازدواجية المثقف/السلطة وانحرافها عما بشرت به وهذا ما يمثله **رؤوف علوان** الذي ساهم بشكل كبير بانحراف **سعيد مهران**، لذلك نجد العلاقة تصادمية بين الفرد والمجتمع في "اللص والكلاب"، وكانت **نور** شخصية هامشية تخدم الرؤية الاجتماعية **لنجيب محفوظ** بينما **تفيدة** تدين وتسائل المثقف والحزب.

لقد ظهرت **نور في** "اللص والكلاب" مغلوبة على أمرها وتضرب في بعض الأحيان ولا تمنح أجرها، وترغب بالزواج من **سعيد مهران**، بينما **تفيدة** المومس في روايتي "السؤال" و"الروائيون" امرأة متزوجة، لها علاقات غرامية مع مختلف مستويات الرجال، وتتاجر مع عشيقها **حامد** بتجارة الحشيش، تحلم بالزواج من رجل مختلف، وأخيراً تقيم علاقة غرامية مع المثقف **مصطفى**، وهو أحد المنتمين إلى الحزب الشيوعي، تقوم **تفيدة** بإعادة نبضه للحياة بعد اعتزاله المجتمع، تأخذ هذه العلاقة بعداً رمزياً، فبتواصله العاطفي مع **تفيدة** ابنة الشعب يخرج من كهفه، ويثقفها ويتعلق بها ويعيش متوتراً خوفاً من هجرانها له. تتزوج **تفيدة** من **مصطفى** وتنجب منه على الرغم من كونها عاقراً، ويرمز هذا الزواج إلى ضرورة اتصال

المثقف/الحزبي مع الشعب، والإنجاب ما هو إلا ثمرة ذلك التواصل.

لقد خاطب **مصطفى** عقلها واحترمها، وأدخلها العالم الذي طالما غُيِّب عن المهمشين أو العوام حتى أصبحت تتعامل مع شخوصه بندية، وقد نما لديها مفهوم جديد للرجولة والجسد و"واكتشفت أن في مخاطبة عقلها سحراً فتنها، من خلال ذلك تولد مفهوم جديد للرجولة"(٢٤)، لقد أعادت **تفيدة لمصطفى** ذاته المفقودة، في الجزء الثاني من "السؤال" تظهر **تفيدة** في "الروائيون" انحرافاً في شخصيتها، فقد أصبحت مثقفة تعكف على كتابة رواية، وتنقد الحزب الشيوعي وتعيش ألم اللحظة الحزيرانية.

إن الحديث عن شخصية المومس الفاضلة في أعمال **غالب هلسا** الروائية يجب أن يأخذ الباحث فيه عدة اعتبارات أهمها: عدم اعتراف **هلسا** بشخصية المومس الفاضلة، فهي شخصية دخيلة على الرواية العربية، وليس لها علاقة بالواقع، وهي حلم يقظة، حلم مثقف بامرأة كاملة قادرة على المنح الجسدي والفكري(٢٥)، لقد ضخمت الرواية العربية من وجودها ودورها السياسي حتى كدنا نشعر بوهمية تلك الشخصية لأنها في أغلب الأحيان تظهر بفضيلة وطنية.

إن سخرية **غالب هلسا** النقدية لا تتوقف عند هذا الحد وإنما يجسدها روائياً عن طريق الإكثار من ظهور المومسات في أعماقه، فقد تظهر بصورة عابرة في الشارع أو كجزء من ذكرى ماضية، تظهر الشخصية ثم تتلاشى بسرعة(٢٦)، كما أن **هلسا** يسخر من المومس الفاضلة ويعمل على تقويضها بعد أن قام على بنائها وتطويرها من خلال آلية قلب الأدوار كما ظهرت في "الروائيون".

تقتضي شخصية المومس وجود مشاهد جنسية في الرواية، في "السؤال" و"الروائيون" لا تأتي المشاهد الجنسية بوصفها حسية، وهي أبعد من أن تكون مجرد مشاهد للإثارة، فالجنس هنا ليس لذاته، وإنما لغة مجازية وأداة لكشف الذات ووعيها، فهي تضمر حالات شعورية معقدة تخفي المقموع السياسي والواقعي، كما أنها مشحونة بآلام المثقف وانكساراته، وترى العيد أن حضور الجنس في "السؤال" هو لغة مجازية تخفي "المقموع السياسي، والاضطهاد الفكري، كما تلوح به وتحاول أن تقوله وتصير لغة سياسية. تتقاطع اللغة الجنسية واللغة السياسية. تقول إحداهما الأخرى وتخفيها، وتبدو حركتها هذه صراعاً بين الموت والحياة، بين القبول والرفض، بين القمع والتحرر. إن وضع اللغة على هذا المستوى الجنسي يمنح المتخيل واقعيته"(٢٧).

يعيش **مصطفى** المثقف الشيوعي حالة انسحاب اجتماعي تمظهرت في أحلام اليقظة التي تراوده، فهو فيها محموم بالممارسة الجنسية، هذه الممارسة الوهمية كانت وسيلته لإثبات رجولته بعيداً عن الرقيب، وهي رجع الصدى لسياسة الإخصاء الروحي التي تقوم بها السلطة (قبل هزيمة حزيران وهي مرحلة اعتقال الشيوعيين وبعد النكسة)، لذلك وضع **مصطفى** نفسه في ذلك العالم الوهمي، ويتساوق ذلك مع ما يقوم به السفاح/السلطة في الرواية، فهو يمثل بالأعضاء الجنسية لضحاياه، وقد حاول السفاح ممارسة الجنس مع **تفيدة**/الشعب لكنها لا تتجاوب معه ولا تخافه، إن عدم استجابة **تفيدة** الجنسية للسفاح تحيلنا إلى الواقع الذي يعيشه الشعب مع السلطة، فالحوار بينهما مقطوع، إن تجربة السفاح مع **تفيدة** ستساهم في استبطان **مصطفى** لذاته من خلال علاقته الجنسية، لقد أعجب بها **مصطفى** ونظر إليها كمثال تحرري، وهنا يستغل **هلسا** تلك الشخصية الوهمية كما وصفها واستغلها روائياً.

في "الروائيون" تظهر **لغة الجنس بصخب كمي ونوعي شديد الاختلاف عن "السؤال"، ففي "السؤال" ظهرت أكثر المشاهد الجنسية من خلال أحلام اليقظة كتعويض عن سياسة الإخصاء الروحي أو وسيلة للهروب من الواقع، لكن الجنس في "الروائيون" يكشف عن حالات الإحباط التي أصيب بها المجتمع بعد نكسة (١٩٦٧)، فقد مورس الجنس بطريقة قهرية مازوخية وسادية وأحياناً مثلية كشفت عن تحولات الشخصية العربية بعد النكسة**، فقد لجأت بعض الشخصيات إلى العلاقات المثلية (**حسن وصالح**)، وإلى ممارسة الجنس بنزعة مازوخية سادية (**زينب وإيهاب**)، كما أدت إلى عزلة الأزواج (**تفيدة**/المومس سابقاً **ومصطفى**)، وأدت النكسة أيضاً إلى انتحار بعضهم (**إيهاب**).

وتضع العلاقة الجنسية ممارسيها بين الحياة والموت، بين الإبداع والإخفاق، وتظهر انشطار الذات وموتها التي عانى منها **إيهاب وزينب**، فهرب كل منهما إلى آخر لإعادة التوازن. إنهما يعيشان حالة من الإحباط والتخبط بين الواقع والوهم، وعدم القدرة على الإبداع في حالة تغليب الجنس وممارسته، لكن في حالة ابتعادهما عن بعض تتغير الحالة النفسية لكليهما، مع ذلك تظهر لديهما عقد امتلاك الآخر، ومع وعيهما بمخاطر تلك العلاقة المدمرة يصران على التلاحم الجسدي وممارسة الجنس القهري القاتل للروح مع ترديد البذاءات. لقد أظهرت الرواية علاقة أيروتيكية لهما قبل هزيمة حزيران في فصل "عالم من الأوهام" لكن تلك العلاقة الممارسة الوديعة الرومانسية انقلبت إلى ممارسة قهرية عنيفة في فصل "عالم بلا أوهام".

لقد عاش المثقفون في "الروائيون" حالة اضطراب وتأرجح بين الوهم والحقيقة واستحواذ

الهلوسة الجنسية على مخيالهم، ففي قلب الحقيقة يحضر الوهم كوسيلة للهروب من الواقع، وأكثر ما يظهر ذلك في شخصيتي إيهاب وزينب، فزينب تعيش حالة جنسية وهمية تقيم فيها علاقة مع تركي وإيهاب في الوقت نفسه، وإيهاب يحلم (حلم يقظة) بأنه يعاشر منال وفاطمة في وقت واحد، وبعد ذلك يصبح محموماً في بحثه عن زينب. تلك الأوهام الجنسية المتخيلة تعكس لنا الذات المبعثرة لهما والتشتيت الفكري والذهني الناتج عن صدمة الواقع الحزيراني. لقد أراد غالب هلسا أن يركز على مرحلة سقوط وانهيار الروح العربية بعد الهزيمة وتأثير الهزيمة على الشخصية العربية ونكوصها.

تظهر سخرية **غالب هلسا** الروائية في "السؤال" "والروائيون" من نموذج المومس الفاضلة عبر آلية قلب الأدوار، فقد حول الإخفاق السياسي والحزبي الهزيمة الحزيرانية المثقفين إلى مخبرين أو مومسات، فيأتي سقوط المثقفة الحزبية **زينب** معادلاً موازياً لسقوط الشيوعية وفشلها كمشروع بديل للسلطة، حيث بدأت **زينب** بالانحلال وشرب الأفيون والحشيش والخمر بعد الهزيمة، وتمارس الجنس بقهرية ومازوخية سادية وتعاني من تقلبات عصبية، وأصبحت بعد ذلك مومساً.

تتعامل **زينب** مع الرجال تعاملاً خارجاً عن المألوف، فهي تفرض سياقها الخاص في علاقتها مع الآخر، تعامل الرجال كما يتعامل الرجال مع المومسات، **فزينب** تأخذ دور الرجل وتلبس الرجل دور المومس، قلب الأدوار هذا يمثل انزياحاً ساخراً للموقف التقليدي لمثل هذا النوع من العلاقات (المومس/الرجل)، ويمكن توضيح ذلك من عدة جوانب: اعتدنا أن يكون الهجر من طرف الرجل، فالمومس (العاشقة) تعيش في قلق وتوتر دائمين خشية من لحظة الفراق، لكننا نجد ذلك الخوف والتوتر يسكن قلب الرجل، وفي رواية "السؤال" يعيش **مصطفى** حالة مماثلة في علاقته مع المومستين **سعاد وتفيدة**.

وزينب هي سيدة العلاقة العاطفية والجنسية، هي التي تبدأ وهي التي تنتهي، ومثلها **تفيدة** في "السؤال"، وقلب الأدوار ذلك له جذور في ماضي الشخصية، فقد اغتصبت **زينب** رجلاً تماماً كما فعلت المومس **سعاد** مع تاجر الحشيش.

لقد كان لازدواجية السلطة وهزائمها وانتكاساتها أثر كبير في تحول شخصية المثقف وسقوطه وهذا يتضح من قول **زينب**: "في كل مرة نبني أسطورة. نصدقها. بنكتشف كذبها. بنبني أسطورة تانية بنفس المعطيات، بنكتشف كذبها.. دائرة مفرغة. بنيناها سنة الستة وخمسين وسنة التسعة وخمسين لمونا كلنا وحطونا بالمعتقل. في المعتقل أيدنا **جمال عبد الناصر** يقتلنا ونأيده. كنا بنقول إنه بيبني الاشتراكية وعلشان يبنيها كويس حلينا الأحزاب الشيوعية وحرب سبعة وستين؟ خلال ستة ساعات حانكون في تل أبيب؟ واشتراكية المقاولون؟ وسبعين في المية من الميزانية الحربية بتروح للسماسرة والمقاولين؟ والمناطق الحرة؟.."(٢٨).

لقد عانى المثقفون السياسيون من مؤثرات خارجية وصدمات قوية لم يستطع المثقف أن يغير فيها أو أن يواجهها وقوبل بالقمع بتجميده فكرياً وروحياً، فالمؤثرات التي واجهها المثقف/السياسي قوية، ومنعت عنه الاستجابة، وهذا يفسر تصدع الشخصية العربية المثقفة وانحرافها كما سنرى في "وليمة لأعشاب البحر" ١٩٨٤.

ب. نشيد الموت

ينطوي المشهد على رمزية بالغة الكثافة توازي مع العمق الاستفزازي فيه، حيث يمثل القلم أداة وسلاح المثقفين، ويستعمل هنا كأداة بديلة للرجولة المفتقدة لتوقظ الشهوة في جسد فلة بو عناب على مرأى من المثقف الدون كيشوتي مهيار الباهلي الذي يقف أمامها عاجزاً ومطعوناً في رجولته وفي ثقافته، لا يملك القدرة على الإحياء والبعث، ولا يقوى على إضرام نار الشهوة/التغيير، لذلك اندفع الباهلي باكياً في غرفته لحظة انفجار شهوة فلة، ويظهر هنا إخفاق المثقف أمام مومسه.

قامت **فلة** بإثارة نفسها مستعينة بالقلم، وتزامن ذلك مع الضوء الساقط على الكتابة المبعثرة، ذلك الوصف المتزامن لفعل الإثارة زاد من تعرية المثقف وإدانته، فالكتابة وصفت بالمبعثرة، أي أن المثقف لا يحمل مشروعاً ثقافياً موجهاً ومنتظماً في طروحاته، بل هو يعاني من التشتت الفكري الذي أصابه من جراء القمع السياسي أو خيانة الحزب ورفيق السلاح، فهو مقهور فكرياً وميت روحياً. إن المشهد السابق من أكثر المشاهد في الرواية التي تدين المثقف وواقعه بعد الثورات والخيانات التي تعرض لها، فقد عانى **الباهلي** من خيانة الحزب الشيوعي له في العراق وانتهى به الحال منفياً في الجزائر.

إن الممارسة الشهوانية **لفلة** كانت ثقيلة الوطأة على **الباهلي** وصادمة له، وأظهرت مدى قسوة **فلة** عليه، فقد جعلته يتعرض لضغط نفسي هائل، لذلك ترددت في ذهنه ملايين الصرخات والحركات والألوان والآلام، لقد أيقظ أنين المتعة لدى **فلة** كل الصرخات داخل **الباهلي**، وكأنه تذكر سابق عهده، والخيانات التي تعرض لها، والحالة التي وصل لها حالياً، فهو عاجز وأعزل لا قلم بيده يحميه أو يغير

الواقع، وكأنه جرد من رجولته وسلاحه، وأصبح صرصاراً زاحفاً مخبأ تحت الستارة، وقد اعتزل المجتمع، ويعيش في ماضيه ويقارع طواحين الهواء في حاضره، فهو مهزوم فكرياً واجتماعياً، جُرّد من سلاحه، وقُزّم دوره.

وعندما تقص **فلة** على **الباهلي** سيرتها النضالية، يرتد إلى ماضي الثورة والفعل: "ينقل **مهيار الباهلي** مسبحته الكهرمانية من أصابع يده اليسرى إلى اليمنى، وهو يتأمل وجه **فلة بو عناب** يلتبس عليه ما سمعه. الحقيقة والوهم. الظلمة والضوء. يسحب نفساً عميقاً من سيجارته فيرى بين خيوط الدخان البيضاء صور المجاهدين بثياب القتال..."(٣٠).

لا تزال **فلة** قوة ضاغطة على ماضي **الباهلي** وحاضره، فهي تثير فيه زمن الثورة، ومن جانب آخر تقزّمه في الزمن الحاضر حتى يلتبس الزمن عنده، ويختلط الخيال بالحقيقة، والظلمة بالنور، فينسحب من عالمه إلى الماضي إلى زمن المجاهدين فلا نعرف ما الذي يعنيه له الماضي والحاضر، أيهما الحقيقة، أيهما النور.

إن توظيف المومس لتعرية الواقع موضوعة تتكرر في الرواية العربية، حيث تستغل تلك الشخصية وتعبأ بحمولات الفشل والإدانة للآخر بطريقة عنيفة وعميقة مختلفة عن أي شخصية روائية أخرى قد تدين الواقع، لأنها انعكاس لنفسية الفنان المثقلة بهموم الواقع الأليم: "لذلك فهو لا يجد حلاً لزخمه بغير الأعمال الفنية والحملات الالتزامية من أجل المجتمع... لقد أدى الهلع الكابي من الجسم الإنساني والتعطش العصابي إلى الجنس والمثالية المثقلة بالإثم وغير ذلك من النوازع والعقد النفسية إلى إدخال العاهرة في الأعمال الخلاقة للفنانين المحدثين كأحسن وسيلة أمامهم للتعبير عن النفس"(٣١).

إذن العلاقة طردية بين ثورة الأديب/الفنان على الواقع وبين توظيف المومس، لذلك نراها تجيد تعرية المجتمع، والكشف عن ازدواجية المجتمع وأفراده، فهي مجلى اجتماعي وأخلاقي له، لأن المجتمع أيضاً يعريها أخلاقياً ويزدريها، فالعلاقة بينهما رأسية اصطدامية كاشفة لعورات الآخر.

قدم لنا **حيدر حيدر** نموذجاً استفزازياً للمومس الفاضلة الملحدة، وهو نموذج لا يتعاطف معه القارئ، وأغرمت بضابط فرنسي جعلها تضاجع عدة رجال في وقت واحد، ثم التحقت بإحدى خلايا جيش التحرير، وناضلت مع جميلة **بو عزة**، وفجرت بار الضباط الذي كانت تعمل فيه ثم عملت تحت إمرة الكومندان **طاهر**، وجعلت من بيتها بنسيوناً للثوار المشارقة مصريين وسوريين وفلسطينيين وعراقيين، تصف نفسها بالمرأة الحرة دائماً، كذلك هي في نظر **مهيار الباهلي ومهدي جواد**(٣٢). **وفلة** الآن **بو عناب** مومس في الأربعين من عمرها، شهوانية بذيئة اللسان، تسخر من كل المقدسات بنفس شيوعي متطرف يثير حفيظة القارئ، كحال كل الشخصيات المثقفة في الرواية، لها تاريخ نضالي مع الثوار والشيوعية، رأت الخيبات الأيديولوجية للثوار وللمثقفين المشارقة والمغاربة كما شهدت ازدواجيتهم عندما تعاملوا معها بخسة بعد أن قدمت العون لهم. وكانت تمثل جبهة التحرير أثناء الحرب، وذهبت مع وفد نسائي رسمي إلى مصر وحلب(٣٣).

إن **فلة بو عناب** هي واحدة من حالات عديدة قامت جبهة التحرير الوطني بإصلاحهن بصورة قسرية، فنموذج **فلة بو عناب** هو نموذج حقيقي شهدت وجوده الجزائر إبان حرب تحريرها من الفرنسيين، فقد أصدرت جبهة التحرير الوطني بياناً خاصاً "بإعدام كل من يتعاطى البغاء أو يمارس السمسرة، ونفذت العقوبة بالفعل بحق البعض. وكان من النتائج المدهشة لهذا الموقف تحول عدد من العاملات والعاملين في هذا الميدان إلى صفوف النضال الوطني وتركهم لمواخير الخنى بصورة نهائية"(٣٤).

٤. المومس الفاضلة في ظل الانتفاضة

إن العنوان الفرعي لرواية "وليمة لأعشاب البحر" يذكرنا برواية "نشيد الحياة" ١٩٨٣ **ليحيى يخلف**، حيث تدور أحداث هذه الرواية في نهاية السبعينيات التي شهدت توقيع معاهدة كامب ديفيد ١٩٧٨، وتصور حياة بعض الثوريين والمثقفين، وتسلط الضوء على علاقة المثقف الثوري **أحمد الشرقاوي** بالبغي السنيورة، حيث يلجأ إليها عندما لا يجد من يفهمه، وبعد أن فشل بالزواج ممن يحب.

إن النزعة الرومانسية الحالمة والوردية التي تجثم على تلك الرواية لا تتناسب مع طبيعة الأحداث أو الحقبة الزمنية التي يعيشها أفرادها خصوصاً في سرد علاقة **أحمد** بالسنيورة: "تخيلها تخرج من الماء كما يخرج اللؤلؤ من الصدف، وتحمل معها رائحة المرخسيات والطحالب والأعشاب، تحمل معها ما تيسر من رحيق الأزهار، وعطر الليمون ومذاق الشهد، تحمل معها سر الليل"(٣٥)، لقد طهرت السنيورة في مخيال **أحمد**، وبعد ذلك يحدث انحراف كبير في شخصية السنيورة بسبب حبها **لأحمد الشرقاوي**. فبعد الاجتياح الصهيوني لبيروت حيث تقرر الذهاب إلى مركز الهلال الأحمر لتساهم في العمل التطوعي، أو أن تعمل في الفرن حتى توفر الخبز للفدائيين.

هناك تصادم صارخ بين نشيد الموت عند حيدر حيدر وبين نشيد الحياة عند يحيي يخلف، فالأولى أظهرت سوداوية الواقع وأثره الذي صدّع الشخصية العربية، أما الرواية الثانية فهي رومانسية حالمة وسطحية لا تحتوي على عمق في الرؤيا، وهي مباشرة بطريقة فجة تهيمن الحبكة الرومانسية عليها. فالنشيدان قد أثرا في تشكيل المومس الفاضلة وصناعتها حيث كان المثقف الثوري والمؤسسة السياسية في **"وليمة لأعشاب البحر"** سبباً في موت **فلة** الروحي، **فلة** التي ترمز للوطن وضياعه بسبب خيانة مؤسساته وسلطته الأبوية من هنا أتى نشيد الموت، لكن في "نشيد الحياة" السنيورة تتماهى مع الأرض في نظر بطلها، وتمنحه مسكاً يدخله الجنة! وتظهر فضيلتها من خلال وطنيتها التي ظهرت بعد تواصل المثقف معها، فمنحها البطل الثوري قداسة عندما طلب عطرها لأنه يعتقد أن الشهيد لا يدخل الجنة إلا برائحة طيبة، فالملائكة تأتي عند الشهيد وتسأله من هو ربك، ومن هو نبيك، وأين عطرك؟ لأن الجنة لا يدخلها إلا من كان يحمل عطراً ذا رائحة طيبة، وإذا لم يحمل عطره فينقل إلى منطقة تقع بين الجنة والنار!(٣٦) لقد جعل الشرقاوي السنيورة مسكاً له مانحاً إياها قداسة الأرض التي تعطر شهيدها. هكذا بكل سذاجة رومانسية يعجب لها القارئ كل العجب!

وقد احتفظ بعض الأدب النسوي بالقالب النمطي المومس الفاضلة، ودعا إلى إعادة النظر فيها عن طريق خلق لحظة جدلية مربكة يعيشها المجتمع، ففي رواية "باب الساحة" ١٩٩٠ يعيش المجتمع تلك اللحظة الجدلية، ويصدم بشخصية المومس **نزهة**، ففي البداية نظر المجتمع إلى **نزهة** بما هو خارج عن إرادتها، وحاكمها بما لم ترتكب، وأخذت بجريرة أمها البغي والعميلة للإسرائيلي، قتلها الفدائيون وعلقوا جثتها على باب الساحة، وغضّ الطرف عن أخيها الفدائي (**أحمد**)، ومع ذلك فقد هُمّشت ونبذت من الجيران، وعاشت وحيدة "بالدار المشبوه" تنظر بعين فاحصة للمجتمع الذي لفظها، تقول **نزهة**: "كلكم من بره رخام ومن جوة سخام"(٣٧)، تكشف هذه العبارة عن ازدواجية المجتمع، وتشير إلى إشكالية الظاهر والباطن والانخداع بالشكل الخارجي الذي يوهم بنقاء الداخل ونظافته، وهذه الرؤية السطحية ذات الأفق الضيق ساهمت في انحراف **نزهة**.

بدأ تواصلها مع المجتمع شيئاً فشيئاً، عندما تسترت على **حسام** الفدائي الذي ضربها سابقاً مع رفاق سلاحه، وهو اليوم يخاف عليها: "تنظر إليها **حسام** وهو يقارن بين **نزهة** اليوم **ونزهة** الأمس، يعرف كم قطع مسافات فرغم المرض ورغم الجرح استطاعت **نزهة** أن تكبر اليوم. أو ربما استطاع **حسام** أن يكبر فما معنى هذا وما معنى ذلك؟ من المسؤول عن البيئة؟ من المسؤول عن التعهير...؟(٣٨).

يظهر المونولوج السابق الموقف القلق الجديد للفدائي **حسام** تجاه **نزهة**، فقد بدأ يفكر فيها كإنسانة أفرزتها الظروف الاجتماعية والسياسية، ويوازن بين نظرته لها في الماضي والحاضر، فهل تغير مفهوم الشرف بعدما التقى **نزهة** وتعرف إليها عن قرب؟ وبعد ذلك يفكر في المواضعات الاجتماعية التي خلقت **نزهة**. ما كان له أن يفكر فيها لولا أنه تواصل مع **نزهة** وسمع منها.

فالرواية تربط بين تحرير الوطن وتحرير المرأة عن طريق نموذج **نزهة** التي اغتربت وتجردت من المجتمع لتصبح فرداً متمرداً ومنبوذاً تدافع عن شرف آخر غير مفهوم الشرف الذي يعتنقه مجتمعها، ويظهر أن الروايتين السابقتين حاولتا عقد مصالحة بين المومس الفاضلة والمجتمع حيث جرت المصالحة بينهما لأسباب وطنية، لكن **فلة بو عناب** في "وليمة لأعشاب البحر" ظلت مغتربة متمردة تكفر بمفهوم الوطنية المتعلق بالوطن ومؤسساته.

لقد ألبست ا لمومس لبوس المناضلة الثورية ضد المحتل والسلطة السياسية في الأدب العربي مما أدى إلى تذمر بعض النقاد والروائيين من ذلك، حيث يضم الروائي **غالب هلسا** صوته إلى صوت **يحيي حقي** في تذمره من شيوع المومس الفاضلة في الرواية العربية، فقد "كتب **يحيى حقي** يشكو من طغيان المومس الفاضلة على القصة والرواية في عصره، ويتساءل: ألا يوجد نماذج نسائية أخرى في مجتمعنا؟ وكبر دور المومس الفاضلة في أدبنا حتى كاد أن يلغي كل النساء الأخريات أو يهمشهن على أقل تقدير"(٣٩).

فنسبة البطولات إلى المومس الفاضلة وإحاطتها بفضائل ثورية لتصبح امرأة تجتمع فيها كل النساء أدى إلى تهميش بقية النساء، فشخصية المرأة، غالباً، باستثناء المومس الفاضلة متلقية سلبية، تحاول جاهدة الخروج من الدائرة الذكورية السلطوية. كما إن إلصاق الفضائل الثورية بالمومس أدى إلى حرمان المثقفة من دورها المنشود، فهي تفشل فيما تنجح به المومس الفاضلة التي تكون مثار إعجاب المثقف أو الثائر. وقد يعود السبب في ذلك إلى ما تحويه شخصية المومس من جرأة تحطيم التابو، ولعل ذلك يفسر النمطية التي لحقت بتلك الشخصية حتى استهلكت، وتذمر النقاد من سطوة حضورها الروائي.

أما شخصية المثقفة فهي، غالباً، مدربة من قبل مثقف يحاول تحريرها جنسياً، لأن اختراق الجنس

هو تحطيم أولي وأساسي للتابو وانعتاق من قيود المؤسسة المجتمعية أولاً والسلطة السياسية ثانياً. نرى ذلك في "وليمة لأعشاب البحر" فعلي جواد المثقف الثائر المنفي يحاول جاهداً تحرير آسيا الفتاة المثقفة من عبودية التابو عن طريق ممارسة الجنس معها. فالجنس هو لغة/رسالة تحرر لدى المثقف الشيوعي تحديداً، وهذه اللغة تنسجم مع العنوان الفرعي للرواية "نشيد الموت" والموت يحمل معنى مفتوحاً يصب في موت كل سلطة مقيدة للمثقف على اختلافها.

ونجد إخفاق المثقفة أمام المومس في "باب الساحة" **فسمر** الفتاة المثقفة تعيش معاناة الانتفاضة تقف عاجزة لا تستطيع أن تفعل شيئاً وعائلتها تطالبها بالجلوس في البيت، بدت **سمر** ضعيفة جداً أمام المجتمع الذي يغار على نسائه لدرجة أنه يفضل حبسهن في البيوت على القيام بمظاهرة ما: "هبت إلى سريرها واختبأت تحت اللحاف، وكانت ترتجف من الغضب والخوف. غضب من نفسها لأنها خافت، وخوف من خوفها لأنها أدركت أنها ما زالت تتخبط وسط هذا الطوق المحكم من العلاقات المعقدة والعقد. هنا في البيت تحس أنها حشرة في عش عنكبوت لا أكثر. أين الأفكار والنظريات؟ كلها تنهار أمام شهقة وكلمة تلميح. وكل الأمور تتلخص بعبارة صغيرة "يا عيب الشوم" مراراً حاولت النقاش ثم انسحبت وأضحت سخرية الجلسات حين يجتمع الإخوة للعب الورق. تقول "القمع" فيقولون "تقميع الباميا"(٤٠).

٥. المومس الفاضلة في ظل المجتمع المدني:

تتبع رواية "العيب" ١٩٦٢ **ليوسف إدريس** قضية السقوط الأخلاقي عن طريق الموظفة الشابة **سناء** التي تمارس عملها الحكومي بمثالية وأخلاق مهنية عالية، ثم تبدأ تدريجياً بالسقوط خطوة خطوة متأثرة بمن حولها وبوضع عائلتها المالي إلى أن تصل عند حافة الهاوية، وتأخذ الرشاوي، وتستجيب لرغبة الجندي في إقامة علاقة معه، وتختم الرواية: وبلا ورقة أو مقدمات، وقبيل انتهاء اليوم بدقائق ذهب الجندي لمكتبها وانحنى بجذعه كله حتى أصبح وجهه يكاد يلمس وجهها. ولو كان يعلم أن **سناء** حين ستراه عن قرب هكذا ستتمسك برأيها الأزلي فيه لما اقترب منها كل هذا الاقتراب. المهم أنه بكلمات متلجلجة متقطعة لم تحتمل **سناء** أن تظل تنتظره وهو يلوكها ويتلكأ في نطقها أكثر من هذا فسألته:

ـ ولا يهمك... بس قول في أي كازينو عايز؟

ـ إيه رأيك في... والله بيتهيألي أحسن من التاني.

ـ يا أخي فلقتني.. كازينو الحمام.. ح تلاقيني بكرة الساعة ستة هناك.

نطقت الجملة وسكتت هنيهة، وفي أثنائها اقشعر جسدها لدى صورته حين مرت بخيالها وهو يهدر هدير الكلب "الرجل" ووجدت نفسها تقول: واللا إيه رأيك؟ ما بلاش الكازينوهات لحسن حد يشوفنا. وفتح **محمد** الجندي فاه مدهوشاً مروعاً مذهولاً، معتقداً لا بد أنها أصيبت بمرض أو مستها لوثة، إذ لم يكن باستطاعته أن يتخيل أو يصدق أنها حقيقة تعني ما تقول"(٤١).

وفي **عمارة يعقوبيان"** ٢٠٠٢ تظهر شخصية **بثينة** واحدة من أطياف المجتمع المصري في حقبة السبعينيات والثمانينيات التي شهد فيها المجتمع المصري تغييراً جذرياً منذ ثورة يوليو. تعيش **بثينة** في الحقبة الرأسمالية التي سحقت فئات ورفعت فئات أخرى، وتعيل **بثينة** عائلتها بعد وفاة والدها، حيث أصبحت تعمل في المحال التجارية، وتتعرض للتحرش وتطرد لعدم استجابتها، إلا أنها تصغي لنصيحة **فيفي** صديقتها التي تغويها بالانحراف الحذر: "إنت عبيطة يا بت؟!.. أكدت لها فيفي أن أكثر من ٩٠% من أصحاب العمل يفعلون ذلك مع البنات العاملات لديهم وأن البنت التي ترفض تطرد وتأتي بدلاً منها مئة بنت تقبل ولما همت **بثينة** بالاعتراض سألتها **فيفي** ساخرة:" "حضرتك خريجة جامعة أمريكية إدارة أعمال.. الشحاذون في الشارع معهم دبلوم تجارة مثلك... أكدت لها **فيفي** أن مسايرة صاحب العمل "في حدود" تعتبر شطارة"(٤٢)، كما أن والدتها كانت تومئ لها بسلوك طريق الانحراف وبيع الجسد كي تسد رمق إخوانها: "إخوتك في حاجة إلى قرش من عملك والبنت الشاطرة تحافظ على نفسها وشغلها.. وأصابت هذه الجملة **بثينة** بالحزن والحيرة وتساءلت في نفسها كيف أحافظ على نفسي أمام صاحب شغل يفتح سرواله"(٤٣).

سقطت **سناء** في المجتمع الوظيفي عند **يوسف إدريس** لكن **علاء الأسواني** في "عمارة يعقوبيان" يجعل من **بثينة** عاطلة عن العمل، ولها نفس تخصص **سناء** ومؤهلها التعليمي، لكن سقوط **بثينة** يبدأ من حيث انتهى سقوط **سناء** في "العيب"، وكأن **بثينة** هي امتداد لشخصية **سناء**، وامتداد للمجتمع الاشتراكي ومجتمع الانفتاح الرأسمالي الذي عاشته.

تختلف **بثينة** عن بقية الروايات السابقة في أنها واكبت المجتمع الرأسمالي بحذر وبأقل الخسائر، هكذا كما تعلمت من صديقتها **فيفي**، وكأنها بغيّ بحدود، لكنها تقع في حب **زكي بك** المهندس العجوز الذي واكب مصر في مراحلها السياسية المختلفة إلى أن تزوج من **بثينة** فتاة الطبقة المسحوقة، هذا الزواج الذي يظهر انقلاب الموازين وأثر التغييرات

السياسية على الطبقات الاجتماعية، فزواج **بثينة** من العجوز الأرسطقراطي سابقاً يضمن لها حياة أفضل، ويحقق أحلامها بالحياة الرغيدة، **وبثينة** كحال الكثيرين أرادت مواكبة الحياة الرأسمالية المصحوبة بالبهرجة والسفر، وأرادت أن تتذوق الحياة فهي جزء منافس من الكيان الرأسمالي لذا توارت ثيمة الاغتراب والتمرد في شخصية **سناء وبثينة** أيضاً على النقيض من شخصية السنيورة **ونزهة وفلة بو عناب ونور**.

أخيراً

تعد مهنة البغاء من أقدم الحرف التاريخية التي امتهنتها المرأة في بقاع العالم لأسباب دينية وغير دينية، وقد شهدت تلك المهنة تأرجحاً بين تقديسها وتدنيسها، لكن شخصية المومس الفاضلة عادت للظهور في سياقات روائية مختلفة بعيدة كل البعد عما يعرف بالبغاء المقدس.

هيمنت الروح الرومانسية على معظم الروايات المدروسة التي صنعت المومس الفاضلة على الرغم من تنازع الحياة الرأسمالية والرؤى الاشتراكية في تخريجها. ولم تخرج شخصية المومس الفاضلة في الرواية العربية عن دورها النقدي للمجتمع وتعرية رجاله، ومفاجأة ثواره بروحها النضالية ووطنيتها الفاعلة التي كان المثقف الثوري مفجراً لها.

إن نجاح المثقف الثوري في بث وعي ثوري للبغي أو تغيير حياتها بمجرد التواصل الإنساني معها يظهر بصورة خفية تعلق المثقف أو الروائي بوهم صورة خيالية لامرأة /جمهور/ فكر يصبو إلى وجوده في العالم الحقيقي، لذلك لا تحضر المومس إلا في ظل المثقف، وهذا يفسر المهيمنات الإيديولوجية التي شكلت وصنعت أيقونة المومس الفاضلة التي تميزت بسرعة استجابتها لعاطفته وفكره في حين فشلت المرأة العادية أو المثقفة أو المجتمع في ذلك.

إن وقوع المومس الفاضلة في منطقة الظل جعلها في وضع التابعة والمنفعلة، فهي في ظل الرومانسية ضحية الحب، في ظل المهمش لا حيلة لها وهي ضحية مجتمعية، وفي ظل المثقف اليساري متمردة وساخطة ومنتقمة وكأنها شخصية وهمية، وفي ظل الانتفاضة والاستعمار مقاتلة وثورية على الرغم من قلق المجتمع وريبته منها، وفي ظل المجتمع المدني منافسة.

ظهرت في الرواية الغربية روحاً إيمانية لدى بعض المومسات الفاضلات، فهي تذهب إلى الكنائس وتمسك بالإنجيل مثل **مرغريت "غادة الكاميليا" وسونيا** في "الجريمة والعقاب" **وماريا** في "إحدى عشرة دقيقة" على سبيل المثال، بينما تغيب النزعة الدينية أو النفحة الإيمانية في قلوب البغايا الفاضلات في الرواية العربية، بل يأخذ بعضهن موقفاً متطرفاً من الدين والله وكل المقدسات.

الهوامش

(١) **هارمان، كريس: تحرر المرأة والاشتراكية الثورية**، مجلة الاشتراكية العالمية، ع (٢٣) سنة ١٩٨٤.
(٢) **القشطيني، خالد: الساقطة المتمردة شخصية البغي في الأدب التقدمي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠، ص ٩١.
(٣) انظر: المرجع نفسه، ص ٧ ـ ١٠.
(٤) **بوفوار، سيمون: الجنس الآخر**، نقله إلى العربية مجموعة من أساتذة الجامعات، (د.ت) ص ٢٦٦.
(٥) انظر: **القشطيني، خالد: الساقطة المتمردة**، ص ١١٦، ص ١٥٧ ـ ١٦٠.
(٦) انظر: **بوفوار، سيمون دي: الجنس الآخر**، ص ١٥٩ ـ ٢٦١.
(٧) انظر: المرجع السابق، ص ٢٦٠ ـ ٢٦٥.
(٨) انظر: **بوفوار، سيمون**: الجنس الآخر، ص ٢٧١.
(٩) كانت إحدى النصائح التي وجهت إلى ماريا في بداية عملها أن القبلة بالنسبة للعاهرة مقدسة أكثر من أي شيء، وعليها أن تحتفظ بالقبلات لحبيب حياتها. انظر: **باولو، كويليو: إحدى عشرة دقيقة**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، لبنان، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥ ص ٩٠، وانظر **بوفوار سيمون دي: الجنس الآخر**، ص ٢٦٧.
(١٠) **كويليو: إحدى عشرة دقيقة**، ص ٩٥.
(١١) انظر: **ديماس، الكسندر: غادة الكاميليا**، دار الحرف العربي، ٢٠٠٥، ص ١٣ ـ ١٤.
(١٢) **ديماس، الكسندر: غادة الكاميليا** (المقدمة)، ص ١٤.
(١٣) **فريز، حسني: مغامرات تائبة**، دار الفكر العربي، عمان، ط٢، ١٩٧٤، ص ٣٢.
(١٤) المصدر نفسه، ص ٥٨.
(١٥) **فريز، حسني: مغامرات تائبة**، دار الفكر العربي، عمان، ط٢، ١٩٧٤، ص ١٦٢.
(١٦) انظر: **فرمان، غالب طعمة: خمسة أصوات**، كاظمية للنشر والترجمة والتوزيع، بغداد، ط٢، ١٩٨٥.
(١٧) انظر **القشطيني، خالد**: الساقطة المتمردة، ص ١٣٢.
(١٨) **القشطيني، خالد**: الساقطة المتمردة، ص ١٢٦.
(١٩) **محفوظ، نجيب: اللص والكلاب**، دار مصر للطباعة، ١٩٧٣ ص ٨٧.
(٢٠) **عيد، رجاء: دراسة في أدب نجيب محفوظ**، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٤ ص ٤٢.

(٢١) انظر: **شكري، غالي: أزمة الجنس في القصة العربية**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٧٨ ص ١٠٠.
(٢٢) **هلسا، غالب: المغترب الأبدي**، أزمنة، الأردن، عمان، ٢٠٠٤ ص ٣٨ ـ ٣٩.
(٢٣) **هلسا، غالب: المغترب الأبدي**، ص ٣٩.
(٢٤) **هلسا، غالب: الأعمال الكاملة (الروائيون) ج٣**، أزمنة، الأردن، عمان، ٢٠٠٤ ص ٥٨٣.
(٢٥) **هلسا، غالب: قراءات في أعمال يوسف الصايغ وآخرون** (مقالة الموسس الفاضلة ومشكلة حرية المرأة)، دار ابن رشد، (د.ت)، ص ١٦٣.
(٢٦) انظر: المرجع نفسه، ص ١٢٩، ص ١٦٠؛ وانظر: **هلسا، غالب: دراسات نقدية**، دار الكنوز الأدبية، لبنان، بيروت ٢٠٠٢ ص ١٤٢.
(٢٧) **العيد، يمنى: في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥ ص ١٨٥ ـ ١٨٤.
(٢٨) **هلسا، غالب: الأعمال الكاملة (الروائيون) ج٣**، ص ٨٧٩.
(٢٩) **حيدر، حيدر: وليمة لأعشاب البحر نشيد الموت**، ورد للطباعة والنشر، دمشق، ط٦، ١٩٩٨ ص ١١٤
(٣٠) **حيدر، حيدر: وليمة لأعشاب البحر نشيد الموت**، ص ٥٢.
(٣١) **القشطيني، خالد: الساقطة المتمردة**، ص ٨ ـ ٩.
(٣٢) انظر: **حيدر، حيدر: وليمة لأعشاب البحر نشيد الموت**، ص ٥١ ـ ٥٢.
(٣٣) انظر، المصدر نفسه، ص ٣٣.
(٣٤) **القشطيني، خالد: الساقطة المتمردة**، ص ١١٧.
(٣٥) **يحيى، يخلف: نشيد الحياة**، دار الحقائق، سورية، ط١، ١٩٨٥، ص ١٣١.
(٣٦) **يحيى، يخلف: نشيد الحياة**، دار الحقائق، سورية، ط١، ١٩٨٥، ص ١٦١.
(٣٧) **خليفة، سحر: باب الساحة**، دار الآداب، لبنان، بيروت ١٩٩٠ ص ٩٧.
(٣٨) **خليفة، سحر: باب الساحة**، ص ١٧١.
(٣٩) **هلسا، غالب: دراسات نقدية**، ص ١٤٢.
(٤٠) **خليفة، سحر: باب الساحة**، ص ١٣٣.
(٤١) **يوسف، إدريس: العيب**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١١١.
(٤٢) **الأسواني، علاء: عمارة يعقوبيان**، مكتبة مدبولي، مصر، ٢٠٠٢، ص ٦٣.
(٤٣) المصدر نفسه، ص ٦٢.

المصادر:

١. **الأسواني، علاء: عمارة يعقوبيان**، مكتبة مدبولي، مصر، ٢٠٠٢.
٢. **حيدر، حيدر: وليمة لأعشاب البحر نشيد الموت**، ورد للطباعة والنشر، دمشق، ط٦، ١٩٩٨.
٣. **خليفة، سحر: باب الساحة**، دار الآداب، لبنان، بيروت ١٩٩٠.
٤. **هلسا، غالب: الأعمال الكاملة (الروائيون) ج٣**، أزمنة، الأردن، عمان، ٢٠٠٤.
٥. **فرمان، غالب طعمة: خمسة أصوات**، كاظمية للنشر والترجمة والتوزيع، بغداد، ط٢، ١٩٨٥.
٦. **فريز، حسني: مغامرات تائبة**، دار الفكر العربي، عمان، ط٢، ١٩٧٤.
٧. **محفوظ، نجيب: اللص والكلاب**، دار مصر للطباعة، ١٩٧٣.
٨. **يحيى، يخلف: نشيد الحياة**، دار الحقائق، سورية، ط١، ١٩٨٥.
٩. **يوسف، إدريس: العيب**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.

المراجع:

١. **باولو، كويليو: إحدى عشرة دقيقة**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، لبنان، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥.
٢. **بوفوار، سيمون: الجنس الآخر**، نقله إلى العربية مجموعة من أساتذة الجامعة، (د.ت).
٣. **ديماس، الكسندر: غادة الكاميليا**، دار الحرف العربي ٢٠٠٥.
٤. **شكري، غالي: أزمة الجنس في القصة العربية**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٧٨.
٥. **عيد، رجاء: دراسة في أدب نجيب محفوظ**، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٤.
٦. **العيد، يمنى: في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥.
٧. **القشطيني، خالد: الساقطة المتمردة** ـ شخصية البغي في الأدب التقدمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.
٨. **هارمان، كريس: تحرر المرأة والاشتراكية الثورية**، مجلة الاشتراكية العالمية، ع (٢٣)، سنة ١٩٨٤.
٩. **هلسا، غالب: دراسات نقدية**، دار الكنوز الأدبية، لبنان، بيروت ٢٠٠٢.
١٠. **قراءات في أعمال يوسف الصايغ وآخرون** (مقالة الموسس الفاضلة ومشكلة حرية المرأة)، دار ابن رشد، (د.ت).
١١. **المغترب الأبدي، أزمنة**، الأردن، عمان، ٢٠٠٤.

تناسُخُ الشاعر
(بلاغة الوحشة وإغواء اللغة في تجربة محمد مظلوم)

□ حسن ناظم *

أهمُّ ما تحاول استكشافه هذه القراءة، من بين جملة أشياء، هو تلك العملية المعقدة التي يختبر فيها الشاعر طاقاته الشعرية وتجاربه لكي يصل إلى القصيدة. ثمة من يباشرها غريراً تطلع من بين يديه أعظم القصائد وكأنه كان وسيطاً، رائياً ومبلغاً، يتسلم رسالة تحرير للكائن الإنساني ليسلمها إليه ويقفل راجعاً إلى آدميته الطبيعية لينشغل بالعابر؛ كأن يتجر بالعبيد والأسلحة (رامبو)، وثمة من تفترس عينيه رؤياه فيموت قبل أوانه (السياب)، وثمة من يكد كدّ حاطب، ليلاً ونهاراً، ولا يركن لوادي عبقر وجنه. الشاعر محمد مظلوم حاطب الليل والنهار، الذي لن يكف عن الشعر وينشغل بالعابر، ولن يموت قبل الأوان، فقد بلغ الآن مكاناً هو المطلع لآفاق أخرى.

ربما يكون التحول الشعري العميق الذي مرت به تجربة الشاعر محمد مظلوم وما يرافقها من إثارة وفتنة، وخلوصها إلى آخر الكتب الشعرية للشاعر، **كتاب فاطمة**، هي البواعث الأساسية لإعادة التفكير في التجربة نفسها، لاسيما **كتاب فاطمة** الذي كان محاولة كبرى في التحول لمعالجة الموت، فالتحول، المصمم شعرياً بنية ومعنى، هو الوحيد الذي يراوغ الموت، تماماً مثل العالم السحري الذي ابتناه **أوفيد** في مسخ الكائنات، حيث العالم الذي لا تموت فيه الكائنات بل تتحول، ومثل الأرواح التي تتناسخ فتنتقل من مقام إلى مقام في تداول وتبدل. لقد نقلت روح الشاعر من جسد لغوي عصيّ ومتصلب إلى جسد لغوي طري ومطواع، فبدا الشاعر ـ الكائن غيره، لكن تناسخه هذا كان تناسخاً مشهوداً، بطيئاً، أتاح لنا مراقبة روحه وهي تتلوى لائبة في تحولها المرير.

منذ كتاب **أندلس لبغداد** الصادر في العام ٢٠٠٢، وربما قبل ذلك قليلاً، وفي **"كتاب فاطمة"**، آخر كتبه الشعرية حتى الآن، بلغ الشاعر **محمد مظلوم** نضجاً شعرياً جديراً بالتأمل المتأني، بعد مطافات شعرية عدة كانت تتوجه إلى العمل على اللغة وكفايتها الذاتية بعيداً عن خبرات روحه وحرارة دمه وآلامه. ربما نجد إرهاص هذا التحول الناضج أيضاً في كتاب **النائم وسيرته معارك** (١٩٩٨)، الذي تلاه كتاب **"أندلس لبغداد"** المنوه

* ناقد عربي يقيم في أمريكا.

به قبل قليل، وما تلاهما من أعمال شعرية، في ذلك كله، أفضى بحث **محمد مظلوم الشعري** إلى خلاصة جديدة، غير تلك التي جرب فيها وتمرن على لغة مجموعات البدايات، بدايات التجربة في **"غير منصوص عليه"** (١٩٩٢) و**"المتأخر/ عابراً بين مرايا الشبهات"** (١٩٩٤). لكن اللغة الآن، في **كتاب فاطمة"** تحديداً، في الذروة، غادرت صفتها أداةً إلى وظيفتها فعلاً، صارت هي الوحشة بدلاً من أن تصف الوحشة ببلاغة، وهذا ما يحرك قارئاً مثلي حين يفتح كتاباً فلا يجد فيه كلمات، كما يتوقع قارئ عادي، بل وحشة خالصة، كما يتوقع **"قارئ فائق"**.

كان **محمد مظلوم** ينتمي إلى جيل شعري عراقي ضيّعه إغواء اللغة الخطير في ثمانينيات القرن الماضي. وهو الآن، استناداً إلى أشعاره الأخيرة، غير منتمٍ لتقليد تلك المرحلة البائسة ثقافة وعيشاً. على الرغم من ذلك، ثمة بون بين رؤيته الشعرية الآن وغرابة مقتربه النقدي إلى حقبة الثمانينيات وإنتاجها الثقافي (الشعري) في كتابه التوثيقي النقدي **"حطب إبراهيم أو الجيل البدوي: شعر الثمانينيات وأجيال الدولة العراقية"** (٢٠٠٧). فهذا الكتاب دفاع يائس عن نفسه وجيله، وعن الاتجاه الذي اختطته الثقافة، شعر حقبة الثمانينيات تحديداً، في فترة الحرب العراقية الإيرانية ١٩٨٠ ـ ١٩٨٨. بدايات مظلوم وكتابه الدفاعي **"حطب إبراهيم"**، محاولة تتشبث بالبداية غير الناضجة وتعكسها بالوهم ثمرةً ناضجة من موقع مكاني ـ زماني آخر، متأخر. وعمله في **حطب إبراهيم** وفاء في غير محله لتقليد عراقي في **"حفظ السلالة" و"معرفة الأحساب والأنساب"**، وكان من الممكن لهذا التقليد أن يختفي وتختفي معه النزعات الذاتية في التوثيق والحفظ وإطلاق الأحكام، لولا حرص على مواصلة هذا الدرب، استأنفه شعراء من جيل السبعينيات من مثل الشاعر **خزعل الماجدي** والشاعر **شاكر لعيبي** في نقد وتوثيق جيل السبعينيات، وللأخير كتاب الشاعر الغريب في المكان الغريب: التجربة الشعرية في سبعينيات العراق (٢٠٠٣)، وبعده **محمد مظلوم** في نقد وتوثيق جيل الثمانينيات في كتاب **حطب إبراهيم** والأخير، موضوعنا، حرص بالأحرى على تجميع معالجاته المتنوعة، والمكتوبة في مدد زمنية مختلفة، في كتاب، وتطعيمها بنظريات قابليتها على التطبيق، دع عنك صلتها غير المؤكدة، تثير الشكوك في مضمار ثقافتنا من ناحية نتائجها. وإذا كان لا بد لمثل هذا العمل أن يظهر، فلا بد أيضاً من أن يكتب بقلم مؤرخ أو ناقد موضوعي لا صلة له بالجيل كله، وتجربتنا مع نظرات الستينيين إلى عالمهم تجربة مخيبة بالمجمل، فعلى الرغم من أهمية الكتب التي كتبها الستينيون من مثل **سامي مهدي** في الموجة الصاخبة (١٩٩٤) **وفاضل العزاوي** في الروح الحية (٢٠٠٣) **وفوزي كريم** في تهافت الستينيين (٢٠٠٦)، وعلى نحو مختلف وأقل شمولاً وسعة كتاب انفرادات الشعر العراقي الجديد (١٩٩٣) **لعبد القادر الجنابي** ـ بما أن كتابه مداخل معجمية تعريفية وتصنيفية للشعراء ـ أقول على الرغم من ذلك، ما زلنا بحاجة إلى نظرة محايدة، من خارج الجيل، تقف مع النظرات السابقة. وهذا ينطبق على كتاب **شاكر لعيبي الشاعر الغريب في المكان الغريب** الذي بقدر ما كان غنياً بالمعلومات والتحليلات كان مشحوناً بالأحكام والتقييمات التي يصعب إيجاد أرضيتها الصلبة، فقد حاول تقديم النموذج نفسه، نموذج الستينيات، و بالمآخذ نفسها، عن جيل السبعينيات محتذياً محاولات الستينيين منهجاً. هذه الكتب ومعها كتاب **حطب إبراهيم** غنية بالمعلومات والنظرات النقدية والتصنيفات وغير ذلك، لكنها جميعاً تضمر رؤية خاصة، وبعضها يضمر أيديولوجية محددة، ورأياً ذاتياً بالشعراء، والشعر، وتتوجه بحسب ذائقة خاصة أيضاً، ولها انحيازها المصمم، وحكمها المسبق المحتوم، وتقييمها لكل شيء، بما أن مؤلفيها منخرطون ثقافة وعيشاً في الحقبة المكتوب عنها وعن شعرائها.

كانت تلك الكتب كلها فرصة مواتية لإعادة التفكير في المعضلات التي واجهتها الثقافة العراقية، وكانت مناسبة لتفكيك المفاهيم المتبناة والتحرر منها لتحقيق انسجام جديد مع التحول الواضح في التجربة الشعرية لغة ومحتوى. وحيث لا تتوفر إمكانية المراجعة وإعادة التفكير، فمن باب أولى ألا تتوفر إمكانية الاعتراف أو حتى التنصل من القناعات القديمة، بدلاً من ذلك، ثمة على العكس التشبث بالموقف نفسه، هذا التشبث الذي يلغي تلك المسافة التأملية ووظيفتها وجدواها. لكن تلك الفرصة فاتت، وما تبقى هو هذا الشرخ غير المعالج، إنه نوع من الانفصال الذي يستوطن المشهد برمته، وأجلى صور هذا الانفصام هو تجربة **محمد مظلوم** شعراً ونقداً وتوثيقاً، حيث الكد المضني في مواصلة تحقيق التجربة الشعرية ورعاية تحولها العميق لغة وعوالم، والإصرار الموازي لذلك الكد على تثبيت القناعات القديمة نقداً وتوثيقاً، وامتداحها، وتسويغها، وبلورة أسس لها تصلب هشاشتها وتقيمها شاهداً في التاريخ الشعري على حقبة الحرب والقمع التي جرى تمثيلها أسوأ تمثيل، بل هو اللاتمثيل. فالحقبة ظلت غفلاً في الشعر، والشعر ظل غفلاً في الحقبة.

إن **"الجيل البدوي"**، كما يسمي مظلوم جيل الثمانينيات، هذا الجيل المنكسر، الخائف رغم كونه

مسلحاً، لم يخلق نمط مقاومته الشعرية، إلا في ندرة بالغة من النصوص، بين ركام هائل من القصائد والشعراء. ولم تكن ثمة حساسية شعرية أو حتى نفسية لها دلائل على الانهماك القاسي بـ **"المحيط المميت"**. و**"العوق النفسي"** الذي يشير إليه **مظلوم** في كتابه **حطب إبراهيم**، لا يؤشر حساسية خاصة بذوي الإحساس المرهف كالشعراء، ولا هو انعكس على النصوص بوضوح، بل كان عوقاً نفسياً عاماً لدى إنسان عراق الثمانينيات. ولعل هذا يؤشر، على العكس، فقدان الحساسية اللازمة والكافية لمعالجة الواقع وتناوله شعرياً. فالجيل المأزوم لم يكن بمستوى الأزمة الفعلية، لم يكن بمستوى فظاعة الحرب، وتفتت القيم، وتسطيح الفكر، وسيادة الحزب الواحد، وانفراد وحوش الغاب بالسلطة. فهل هذا يفسر مثلاً أن ليس بين جيل الحرب، جيل الثمانينيات، الجيل المهزوم، المنكسر، جيل الظل، وما إلى ذلك من توصيفات أخرى عديدة لا تقل عن السابقة إيلاماً، أقول ليس بينهم منتحر واحد. ليس بينهم، ويا لها من صدفة، مَنْ وجد في الانتحار خلاصاً، ومن يقرأ التوصيفات المأساوية **لمحمد مظلوم في حطب إبراهيم** يظنّ أن نصف هذا الجيل قضى انتحاراً. وإني لأطرق أمر الانتحار كونه علامة و**"تعبيراً شعرياً"** من نمط خاص للشعراء الذين عانوا من ويلات الحروب والكوارث. وخارطة انتحار المأزومين من فظاعات الحرب تمتد في عصرنا الحديث من أميركا إلى اليابان وألمانيا وغيرها من الدول التي عانت من الكوارث، وبضمنها العراق، لكن ليس في الثمانينيات، بل في العقد السبعيني الذي يبدو أن أزمته كانت كافية لدفع شاعرين إلى الانتحار **(إبراهيم زاير وقاسم جبارة)(١)**.

ومهما يكن من أمر، فإن عمل **محمد مظلوم** الشعري الدؤوب حدا به إلى خارج **"الموجة الجديدة"** و**"المشهد الشعري الجديد في الشعر العراقي"**، والتعبيران الأخيران عنوانا كتابي أنطولوجيا شعرية صدرا ببغداد في العامين ١٩٨٦ و١٩٩٢ على التوالي وضمّا حشداً من الشعراء العراقيين الشباب، من عقدي السبعينيات والثمانينيات، شعروا، كما يبدو، أن لديهم توجهاً مشتركاً نحو بلورة شعرية جديدة أطّروها بكتابين. لكن **محمد مظلوم** سعى، فيما بعد، بجد حقيقي، إلى أن يؤطر، على العكس، الكتاب بالشعر في غير مجموعة، ولعل أبرز هذه المجموعات **"كتاب فاطمة"**. لقد تغيرت لغة الشعر لدى **محمد مظلوم** تغيّراً جذرياً؛ إذ تحولت شيئاً فشيئاً من لغة تتعالى على موضوعاتها إلى لغة تتماهى بها. لم يبدأ هذا التحول في تمثل الخبرة وتقديمها من جديد بيسر وبسرعة، فقد ظل الشاعر وفياً للغة المفارقة لمدة بعد أن هاجر من العراق ولم يهجره. إذ ثمة أماكن قصية في مخيلة الشاعر مازالت تشحذ ماضي الخبرة وتطلق شررها هنا وهناك معبرة عن حنين إلى ذلك النمط الاستهلالي الذي بدأ الشاعر به تجربته. كما أنه لم يكن بمقدوره، هو وأبناء مرحلته، أن يقدموا شعراً يمثل المرحلة لأسباب كثيرة، ربما يمكن عزوها إلى عنصرين أساسيين؛ الأول هو الوضع السياسي والثاني هو الوضع الشعري. فسيادة هذين لم تتح له، ولغيره آنذاك، إمكانية طرح شعري حقيقي، لم تكن من فسحة سوى ركوب الشكلانية التي بدت محتومة في الأنشطة الثقافية، والشعر أولها، ولا أستثني النقد بالطبع. ولا أود الخوض هنا في تأويلات، ربما هي تسويغات، الخيارات الشكلانية في الشعر، وأعني بها تبني التصور اللغوي للشعر بوصفه جوهراً ذا كفاية ذاتية، يغنيك عن الواقع، المحيط، البيئة، قل ما شئت. بالطبع ليس بين تلك التسويغات ــ التأويلات إشارة إلى هذا العجز البادي عن مواجهة المرحلة، وليست هذه دعوة متأخرة لمواجهة تلك المرحلة، بل هي محاولة لفتح العين على واقع صار تاريخاً والدعوة إلى البحث فيه، فهناك في تلك الحقبة الثمانينية المدمرة يكمن فهم المرحلة الأمثل إذا ما ضوهي بالنصوص المنتجة حينذاك.

يمكن، إجمالاً، ملاحظة تجربتين شعريتين متمايزتين عند الشاعر **محمد مظلوم**؛ ولا أدري إلى أي مدى يمكن بدقة أن نطلق عليهما **"التجربة العراقية"** و**"التجربة السورية"**. فالشاعر غادر إلى سورية في العام ١٩٩١، ومازال يعيش في سورية وطناً بديلاً. في الأولى، كان **مظلوم** مأخوذاً بما يسمى **"قصيدة النثر"** في نسختها الثمانينية المهمومة، التي تدخل اللامعقول من باب العبث اللغوي الشكلاني. ولذلك ركنت قصائده آنذاك إلى التهويم، الغرائبية، والسعي وراء الإدهاش؛ ولم يكن بدعاً في ذلك، بل كان مع **"الجوقة"**، جوقة الثمانينيين الشباب الذين ما ادّخروا لعبة شكلانية إلا جهدوا في تقليدها. وكان النقد يخلق توازيه الشكلاني أيضاً، فإذا قال الشاعر، مثلاً:

"ولا أسميه
لولا أنه يتهجاني
في بياض كامل".

قال الناقد: "إن الشاعر مغدور بوشاية الكلام. لا يسمي المحذوف لكنه يتهجاه في البياض"(٢)، وحسبي هذا علامة على القدرة الغريبة للنقد الشكلاني على معالجة نصوص لا تعني شيئاً، بل تعيد إيهام الشاعر وتعميته بأمانة، تلك القدرة التي نوه بها منظرو نقد استجابة القارئ فعمدوا لذلك إلى نقلة محورية في النقد المعني بالاستجابة والتلقي حين أزاحوا النص الأدبي من مركزيته في النقد وأحلوا محله فاعلية القارئ الإدراكية(٣). ومهما

يكن من أمر، بدت بعض الأشياء بالنسبة للشاعر، في سورية، مختلفة، صار على مسافة زمانية ومكانية معقولة بعض الشيء من عالم تشكّل تجربته الأولى، فبدأ بتأملها، والنكوص تدريجياً عنها. فمجموعتاه الثالثة والرابعة **محمد والذين معه (١٩٩٦) والنائم وسيرته معارك (١٩٩٨)**، المكتوبتان في الحقبة السورية تزاوجان بين العالمين اللغويين، عالم الشكلانية، وعالم التجربة الذاتية التي لا تفتعل المدهش بقدر ما تعثر عليه طبيعياً في أثناء البحث عن القصيدة. في عالم اللغة الأخيرة، لم يعد الشاعر بحاجة إلى الأدوات نفسها ليشتغل في صناعته، فالتغيّر شمل أشياء عديدة لا تقتصر على البيئة، بل تتخطاه إلى المخيّلة، ومعهما تخلق وعي آخر، وخبرة أخرى. لقد ظلت أمشاج التجربتين موجودة معاً حتى حسمت تقريباً لصالح خبرة جديدة بلغت ذروتها في **كتاب فاطمة**.

إذن كانت التجربة الشعرية لدى محمد مظلوم تعيش بين قطبين: إغراءات اللغة وهشاشة الذات. تارة يراعي الشاعر هشاشة ذاته لينطق عن هوىً دفين، حميم، وتارة يراعي إغراءات اللغة فيضع على المحكّ النص الذي أما أن تنطمس معالم الذات فيه لصالح اللغة أو يتحد فيها الاثنان لصالح نص فريد في عالمه وجمالياته اللغوية. في الحالة الأولى، يوجه **مظلوم** انتباهنا إلى المحيط، إلى صروف الحياة، وإلى الأحاسيس التي تنتابنا أو تعشعش داخلنا من جراء الظروف الشاذة في قسوتها، تلك التي بطشت بالجميع.

يرينا ذلك مدوناً بلغة شعرية تحقق شعريتها ليس بالتركيز على ذاتها حسب، بل بالنظر إلى اللغة وتعبيرها عن الحياة بوصفها كياناً واحداً لا ينفصم. وفي الحالة الثانية، تتشظى لغة مظلوم في هواجس فنية تستحوذ على الشاعر، فتتربع اللغة على عرش الشعر راكلة كلّ شيء وراءها من أجل **"مجد الشعر"**. هذه الأزمة، كما يخيل إليّ، حسمت الآن، فالخبرة الطويلة صاغت التسوية اللازمة لسحب القطبين إلى باطن الشاعر الذي صار خبيراً في ترويض شراسة اللغة وتطويعها للتعامل مع كتلة لامتعيّنة ونافرة من المشاعر والظروف والأفكار التي تسكنه.

يفرض تغيير المسار هذا في **"سياسة الشعر"** تغييراً في مسارات التلقي. والوعي بهذا التغيير من الطرفين (الشاعر والقارئ) يفرض هو الآخر بلبلة في التفكير لدى الشاعر وفي الاستجابات لدى القارئ. في مجموعتي البدايات غير منصوص عليه، ارتكابات والمتأخر، عابراً بين مرايا الشبهات (كتبت نصوص هاتين المجموعتين في العراق إلا جزءاً يسيراً منها كتب بين العراق وسورية)، وحتى في كتاب **حطب إبراهيم**، كان مظلوم يود أن يرسم ملامح هوية له ولجيله، وأود أن أشدد على التعبير "يرسم ملامح"، لأنبّه على عدم وجودها في الشعر، ومن هنا يحاول التحليل النقدي أن يتكفل في رسمها في **حطب إبراهيم**. فهي إذن محاولة ارتجاعية تراوغ الزمن، وتراوغ عموداً مهماً من أعمدة الشعر وعالمه الذي يمزق الهوية ولا يعترف بملامح تتأبد على وجهه، إنه مثل عالم الخلود التي رأى الشاعر أن الهويات فيه تتمزق (**كتاب فاطمة، ٧٣**). مجموعتا البدايات تحملان بأمانة النزوع الشعري للجيل الثمانيني، إنهما أمينتان في وظيفتهما المرآوية حيث تنعكس على لغتهما وظلال لغتهما، على الصور، على بناء الجمل، كل ذلك التشظي الدلالي الذي يتحدى تكوينات حتى معانيه الجزئية.

إن مقارنة سريعة لكافية للتدليل على هذا الطرح، فكلّ جملة شعرية تختزنها مجموعتا **محمد مظلوم** الأولى والثانية غير منصوص عليه، ارتكابات والمتأخر، عابراً بين مرايا الشبهات، تفصح عن مغايرة صارخة للجملة الشعرية المكتوبة أخيراً في مجموعات شعرية أنتجتها المرحلة السورية، وآخرها **كتاب فاطمة**، والتي تعود إرهاصاتها، في ظني إلى مجموعته **النائم وسيرته معارك**. لم يكن **محمد مظلوم** ليفتتح قصيدته، ويقول لقارئه في الثمانينيات، بمثل هذه الجملة:

"يا إله السومريين الملثّم في حقول الرزّ
ورائحة الطوفان تتلامظ في عيونه
اليوم أضعُ لثامي وأمضي
كإله أرمل ومهجور
في حقول من الوحشة" (كتاب فاطمة، ص ٩)

وبالتأكيد لم يكن بإمكانه أن يقول:

لماذا هربت كغزالة من ألبوم حياتي
وتركتني أشيخ وحيداً في الصور
كميرات منزو
في لوحة قديمة
تتناهبه وحوش بوجوه نساء.
(كتاب فاطمة، ص ٥٥)

فمثل هذا المفتتح لا يفي بمتطلبات ذاك الهوس المنتشر إبان الثمانينيات بتصور للشعر ينحو نحواً ملتبساً ويختط طريقاً تبدأ وتنتهي بعلاقات اللغة، وبالشعار الشعري دون بسط للمفاهيم أو تعمق في الرؤى، فصارت قصائده وقصائد أبناء جيله آنذاك، المتشابهة في النظر إليها بعمق، تطابق المرحلة في فهمها الشعاراتي لكلّ شيء، ولم تكن آلام الحرب بكافية لشاعر مثله لتجعله يناجي الآلهة، أو أن تمكنه من صياغة الحزن في نص طويل مثل **كتاب**

فاطمة. بل كان الشاعر **محمد مظلوم** يعمي على الوحشة والعزلة بلغة ليس فيها من العزلة سوى لا معقوليتها، فكان يطيب له أن يفتتح نصّه الثمانيني بعنوان من قبيل **"ساحل الوقت الأبيض"** (المتأخر، ص ٦٧)، ليردف بعنوان فرعي **"وقت لعزلة تموت معي"** (المتأخر، ص ٦٧)، ثم يسيح إلى المفتتح الآتي:

جلوساً على تلّة،
هكذا انتظر الساحليون ضوءَ الشمال،
وكان الجنوب يحاصر شكّي،
ومَنْ جلسوا فوق تلّ الوصايا.
كذلك جهل الطبيعة كان يفتّش عن حافة الوقت،
إدّاك، ضيّقتِ الأربعاءُ الظلامَ على الجالسين،
وكنت أحاول إنقاذ شكّي من التلّ،
والورد خلفي، يهيّئ لوناً لقهري. (المتأخر، ص ٦٧)

لا تعليق مباشراً لي على لغة المقطع السابق، لكني أودّ مضاهاتها بمقاطع من كتاب فاطمة، ذلك الكتاب الذي كانت الحاجة فيه ملحة للغة أخرى، لأن الكائن الإنساني فيها، الشاعر، أحنى ظهره وصوب بصره وبصيرته إلى داخله، فتراه متقوساً على نفسه، متجمعاً على كينونته، ينظر فيها ويكتب، وكان من قبل مشرئباً إلى الشعار في الأعالي، يهتف له. هذا التحوّل في اللغة الشعرية هو تحوّل لموقع الشاعر في النظر إلى الأشياء، إلى الوقائع، إلى خبراته، اختصاراً إلى العالم، **وكتاب فاطمة** هو المحرك الذي موّقعَ الشاعر داخل حدّ الذات لتوجه منظارها الآخر إلى الأشياء. وهنا كف **مظلوم** عن القول:

"في قبضتي، كان البريق،
وكنتُ أجتاز القبور إلى العيون،
وأمسح الأصنامَ من صدأ الحدائق،
حين واجهني وحمّلني الشتاءَ،
وحشّد الموتى ببابي،
ثم انثنى عن وحدتي
مثل انسفاح الرمل في الجسد الضرير...
(المتأخر، ص ٨٤)

وصار يقول:

"أعود إلى شتاء وحدتي
إلى حطب يحترق في البعيد
أعود مرهقاً
من فجر جنازتك إلى ليل سريرك
من أشجار قبرك
إلى غابة أحضانك
من هذيان ترابك
إلى ضجّة رائحتك
من كثافة أبجديّتك
إلى ظلال أبديّتك" (كتاب فاطمة، ص ٣٣)

مع **كتاب فاطمة**، بقي مظلوم في البيت، "بيت الشعر"، بيته الفعلي، فأحصى كلَّ شيء عدداً؛ المرايا، التماثيل، حتى أدوات المكياج، خاطب كلَّ شيء وناجى أطياف السفينة التي عبرت، ولن تستردّ، فحاول ركوبها، خلافاً لقنوط **عبد الأمير الحصيري**:

هل بعد أن شربَ الشراعُ ضفافا
ونأى وطوّقَ ظلّه المجذافا
تمتدّ كفٌّ تستردُّ سفينة
عبرتْ وساكنَ شكلُها الأطيافا

حاول إمكانية رمزية لاسترداد الودائع التي لا تُستردّ، خلافاً **للبيد**:

وما المال والأهلون إلا ودائعٌ
ولا بدّ يوماً أن تُردَّ الودائعُ

كان الشاعر قد أعلن صداقته للموت مرة، حين تحدث في نصّه **"موت كلكامش"** في مجموعة **محمد** والذين معه:

صديقي أيها الموت،
لم تصلني رسائلك،
مع أنني أرسلها دائماً!
ولم أكذّب وصيتهم الوحيدة،
مع أنهم تركوها على جسدك المفقود.
تتكرر بعد كل نوم،
وتتأخر أنت،
صديقي أيها الموت.

وفي المجموعة نفسها، كان قد "أجلس" الموت ليتشاغل عنه في نص عنوانه "موت عائلي"، الموت يتشابه عبر نسخ عدة، لكن النص ينزع إلى غموض وربما استغلاق، وكلا النصّين في تلك المجموعة عالج الموت فكرة مطوية في المجهول، وموضوعاً للتفلسف. لكن **كتاب فاطمة** قطع الظن باليقين، ومثل قطيعة مع تلك العلاقة المتعالية، فقد صار الموت فعلاً، حدثاً متماهياً في النصّ. كان مظلوم في أشعاره قبل كتاب فاطمة ذا اتجاه

أدونيسي في النظرة إلى الموت (متعالي)، وأصبح مع كتاب **فاطمة** سيابيّ الاتجاه بامتياز (متماهي). ولعلي أنوّه بهذه المقابلة العميقة التي اكتشفها فوزي كريم حين درس موضوعة الموت في كلّ من نصوص **السياب** وأدونيس ليصل إلى فكرة الموت كونه محض كلمةً ولفظةً عند **أدونيس** والموت كونه فعلاً عند **السياب** (ينظر ثياب الإمبراطور، ص ٢٣٩ ـ ٢٤٦). مع ذلك، ثمة أمشاج من ذلك التصورّ **الأدونيسي** تتسلل عابرة حسيّة القصيدة، وتفاصيلها الحيوية المشتبكة بالحياة لتطل علينا صور من قبيل:

"أيها الموت
يا ترجمان الله الذي يتلقت
بحثاً عن مدافن الموسيقى
لا تخطفَ لغتي من ظلامها
خلّها تترنّح في الهاوية". (كتاب فاطمة، ص ٢٠)

لقد انتهى الموت، في هذه التجربة المريعة، إلى أن يكون **"ذنباً"** رآه الشاعر وعلى تكشيرته دم الأحبّة، مثل **"ذنب الجواهري"** تماماً:

ذئــبٌ ترصّــدني وفــوقَ نيوبــهِ

دمُ إخــوتي وأقــاربي وصِــحابي

لكن **محمد مظلوم** عبر من خلال **كتاب فاطمة** من ضفّة التجريد إلى ضفة التجسيد، من نص الشكل إلى نص الروح، من متأمل أنيق في برج عالٍ يفكر في اللوعة والهزيمةَ والقمع، إلى أشعث أغبر يجود بنفسه في عالم اللوعةَ والهزيمة والحزن. فالشعر يدخل في **"كتاب فاطمة"** وحشة رمزية. ليست هي فقط وحشة الباعث على كتابة هذا الكتاب؛ أعني مأساة فقدان الشاعر زوجته وتوءميْها في أثناء الولادة، بل وحشة تشمل وجود الإنسان بكلّيته. ومن هنا، لا يستقيم وصف هذا الكتاب بالمرثية، في ظنّي. إذ ليس ما فيه رثاء، بل كشف شعري لقتامة وجودنا ومصائرنا، وليس غير قوة الشعر ما يستطيع تحسّس تلك المناطق المجهولة من كيان الإنسان. في هذا الكتاب، اكتمل حدثُ تناسخ الشاعر.

ليس إيلاءُ عوالم الدلالة وحده بكافٍ بالتأكيد لنشوء شعرية خاصة، ولا يمكن أيضاً إنشاء شعرية بالركون إلى الشكلانية حسب. فالشعرية هي على الدوام كيمياء؛ منتَج لتفاعلات خفيّة تتحرّك تحت بريق الكلمات وشررها المتطاير. لكن الرهان الأكبر يقع على كشف التحوّل في جمالية اللغة؛ بمعنى أن تحوّل اللغة الشكلانية مثلاً إلى لغة ذات بعد روحي، باطني، يحتم تحولاً في طبيعة أسلوبيتها. ففي سياق أشعار **محمد مظلوم**، وبدلاً من أن تكون اللغة لغة التباس، قصدي أو تضليلي، تمكن من التعايش مع محيط مميت (قمع النظام إبّان الثمانينيات) عبر اللعب في "الوسائل الأسلوبية Stylistic devices" وتراكيب الجمل وأنواع الاستعارات وغير ذلك، صار مآلها إلى لغة كيمياء "تتفاعل" فيها الوسيلة الأسلوبية مع الاقتراب الجديد من أشياء الحياة، صارت تنزل، هل أقول تصعد أو ترتفع، إلى اليومي الذي كان شاعر الثمانينيات، **محمد مظلوم**، أبعد ما يكون عنه.

لننظر إلى أنماط من أسلوبية البدايات، ففي نصّ عنوانه **"منتظراً قرب غيابك"**، يقول **مظلوم:** "لعل الفضاء الأزرق، صباح السبت قبل الخريف التاسع، هو الذي كان سبباً في استدراج الأعمى إلى اكتشاف الارتداد، ذلك الذي حدث منتصف الطريق، مما حدا به إلى رؤية الحاضر وقد رمى شيخوخته، وعاد إلى طفولته، مع أنه بقي ـ في كلتا الحالتين ـ حاضر، هنا كانت المفارقة، إذ كيف يتسنى لأعمى ممن مثلي، أن يجزم أن ليس من نفي يطرد الإثبات، لعل هذا ما أكد لي أن الإثبات نفي الخارج، داخل لا حيز أو انزياح، ثمة ثبات يتوكأ علينا، أو نتوكأ عليه، من الثابت؟

إذن...،

الزحام عند الصباح من أجل احتلال مقعد في السيارة، هو تأجيل للحركة باتجاه الداخل، أعرف أنني أقع في الخطأ حين أتصور الأشياء تأخذ شكلها، مع أنني واقف هنا، وأضحك تحت نوافذ تحدق بي. أعرف أن دهشتي أمام الأشياء التي كانت قديمة في يوم ما، يبررها أنني أفقد بعضاً من شيخوختي وأستولي على الطفولة التي تؤجر فوق الجسر لتعليب الوقت.

هذا ما يفسر لي كيفَ أنني في فترة عماي، شاهدتها معاً: طفولتي وشيخوختي، وكنت بينما أنحاز إلى الأبيض لأنني أوغلت في ترميم الهواء، وأنحاز إلى الأزرق، لأن الدخول فعل الخروج،

لذا، فثمة محور، ليس في أحدهما، أو بينهما، لكنه موجود بقدر استحالته، تتركز فيه شهوة ارتداء الآخر، والكلام عنه غائباً..."(غير منصوص عليه)

وفي نصّ آخر عنوانه **"شاهد العهد المغلوب"**، يقول:

"في النهار الذي لم يحدث أكمن في الكلام الذي لم أقله، إيضاح مرتفع عليّ أن أجتازه لأعانق التأويل، كذلك نسياني، تسقط من جيبه ألف الفعل، لم أمتلك نسياني فأحدث عن حياتي، وبلا ذكريات لأندم.

[المحوُ بعد أن أكملَ التحقيق في هروب ميتٍ كان يقرأ في دفتر كتبوا فيه غيابي].

أحمل في الأسواق جثة الميراث، وخلفي النادمون يفركون عيونهم، وسبع نساء نادمات يخضبن السنتهن من رمادي،

"لهذا أجل الميت هويته واستولى على صورة النسيان..." **(غير منصوص عليه)**.

كل هذا الهذيان لم يعد مجدياً حين تناسخ الشاعر وحانت اللحظة لنمط آخر يدخر سطح الحياة المعيشة وعمقها في آن. فخروج **فاطمة** المأساوي من مملكة الشاعر عبر الموت مثل دخول الشاعر الحقيقي في مملكة الشعر، فقد وهب موتها التراجيدي حياةً لشعره، ويا لها قسمة ضيزى. إنه كتاب أجبر الشاعر على الانسحاب بدلاً من الحرص على التصدر والصدارة. ولكن، يجب ألا ننسى أن **كتاب فاطمة** ليس كتاباً عن فاطمة حسب، فاطمة العينية، زوجته المفترطة، ولا عن طفليه المفترَطيْن، وليست هي أيضاً رداً لِدَيْن **"بلقيس"** إذا جاز التعبير، بل هو قاموس للخسارات كلها يتشكل بتلون فاطمة فيه لتكون وطناً مرةً، وحبيبة قديمة غابت في دخان قديم، وامرأةً خالدةً ترحل أبداً. إنها أكثر صدقاً وصفاءً من "عائشة" **البياتي** التي ظلت رمزيتها تائهة بلا مرجعية، تتجرد على نحو يفقدها الحرارة، وأهم من ذلك، يفقدها الأساس اللازم الذي دعمها في صيرورتها رمزاً. إن هذا الشمول والقابلية على الاتساع يتوخيان تأسيس نوع من مقاومة الوحشة عبر مزيد من طمس الحس بالفقدان لصالح تأسيس وجود آخر للمفقود والضائع. ولن يتم هذا التأسيس الأخير، التأسيس الجوهري لحياة الكائن الإنساني واستمراريته، إلا بتعفي مفهوم الفقدان نفسه وطمسه، بتحويله إلى قوّة خفيّة لا يعرف مصدرها بالمطلق، لأن الكائن الإنساني اعتاد على فكرة أن الفقدان لا يُورثُ غير الضعف والعجز. فالشاعر، وهو يبكي بكاء رجلٍ "أمام قبر مثلث" **(كتاب فاطمة، ص ١٦)** يركب في مخيلته ترياقه السحري في التعويض الرمزي، الناجع، الذي يمنحه شفاءً أسطورياً من حالاته المستعصية. فالغائب سينتظره في "عالم الخلود" الذي تتمزق فيه الهويات، عالم يلتقي فيه المنتظَر المنتظِر، ويلتئم فيه شمل الغائبين في حياة الشاعر: أمّه وزوجته وتوءميه:

"قولي لأمي
أن تمشّط شعرك كالنساء السومريات
وتغنّي لك موّالاً جنوبياً عن الغائبين
وهي تحدّثك
عن بلادك التي ستنتظرينني فيها
ففي عالم الخلود
تتمزّق الهويات". (كتاب فاطمة، ص ٧٣)

لكن هذا الرجل وهو في أوْج انفعاله يقاوم المصير المرسوم. فالله الذي عنده **"أمُّ الكتاب"**، الذي **"يمحو"** و**"يُثبت"** يحضر في القصيدة منذ البدء، في قبسة الكتاب القرآنية •يمحو الله ما يشاءُ ويُثبت وعنده أمُّ الكتاب•، فعند الله يتموقع الأصل، وينكتب المصير، ولديه المآل أزلاً وأبداً. والله لا يحضر وحده، إذ يأتي صحبة حشد من الآلهة يتوسلهم الشاعر، من إله السومريين، حتى إله أبيه وأمه، مروراً بآلهة الإغريق والرومان والفراعنة. حضور كثيف للآلهة لا أثر فيه لأيّ "تخليط في اليقين". فينطلق في خطاب "أيها الله"، لا تشبّهاً بأحديّته وصمديته، بل بوحدته ووحشته: "أيها الله... لماذا تناديني في وحشتك..." **(كتاب فاطمة، ص ٢٠)**. "الله" يرافقه هنا في "الوحشة"، وما من تبدل في وظيفته، فالشاعر يراه كلما جنّ ليلُ الوحشة عليه، بفاطمة أو من دونها، فقد كان يرافقه وزوجته عائدين إلى المنزل، كان ذلك في قصيدة أخرى عنوانها **"أرمي بنردي إلى الهاوية"** من مجموعة **النائم وسيرته معارك**:

"وها أنا بعْدَ مُنتصَفِ الليل،
أعودُ بزوجتي، إلى المنزل أيضاً،
وحيدين معَ الله العائد مِثلنا
مُتعقِّبين ثرثرة الأثر". (النائم وسيرته معارك)

يستعين **محمد مظلوم** في محاولة استيعاب الزخم الشعري الذي يسكنه بالتنقل المدروس بين أنماط شعرية مختلفة، من قصيدة النثر، إلى قصيدة التفعيلة، إلى قصيدة العمود. بعض الأوزان التي يختارها مضطربة أصلاً، ولا انسياب إيقاعياً فيها، لكنها مناسبة تماماً لتحكي اضطراب الشاعر. وتلك خلاصة خرج بها الشاعر من تجاربه الشعرية المميزة منذ مجموعته أندلس لبغداد (٢٠٠٢) على وجه التقريب. إن المفاصل التي يقرر فيها **محمد مظلوم** الانتقال من نمط شعري إلى آخر، لاسيما الانتقال إلى التفعيلة أو العمود، هي مفاصل حساسة في **كتاب فاطمة**، ومن يقرأ القصيدة بلا توقف ينتابه ذلك الشعور بأن النص بلغ ذروة ما، وها هي الحاجة إلى "الاحتفال" تطل من أعالي تلك الذروة لينحدر النص في موسيقى خاصة. حينذاك تبدأ المشاعر والأفكار تتدفق على "ظهر عربة الإيقاع في شكل احتفالي" كما يقول **نيتشه** (إنسان مفرط في إنسانيته، ص ١١٠). فعلى سبيل المثال، بعد ست وعشرين صفحة من النص المكتوب كـ "قصيدة نثر" (ينظر كتاب فاطمة من ص ٢٩ إلى ص ٥٦) ينتقل الشاعر إلى نص مكتوب "قصيدة عمودية" من أحد عشر بيتاً، ثم يعاود النص مسيرته كـ "قصيدة نثر". ولنتأمل قليلاً طبيعة هذا الانتقال؛ فالشاعر كان منهمكاً في سرد تفاصيل

موت فاطمة، جنازتها الثلاثية التي تطوي معها ابنيه التوءمين، ذكريات أيام السعادة الذاهبة وتناوب بين هذه وتلك، حتى نصل إلى لحظة يُتم جديدة:

ذهبتِ لتلدي
وتركتني
يتيماً في مهد الغرباء

مثل هذه اللحظة هي الذروة التي تقفل النص إعلاناً لحاجة الاحتفال، النّواح على إيقاع "وافر":

وشّحي رملي فإني أرملك

وشحّي العزلة إني أعزلك

وشّحي التوءمَ لا قبرَ لهم

إنه الليلُ جميعاً يقتلك

وشّحي المنفى بمنفى آخر

فأنا في كلّ منفى بطلك

طفلة في اللهو أمّ في الهوى

وأنا طفلك، عذراً، رجلك

فلماذا صرتَ يا سيفَ الندى

دمية والموت طفلٌ يحملك؟

تلك أنت الآن، ما أهزمني

ليس في وسعي عيون تسألك

جسدي، لوحة كرى فارسمي:

هو ذا لونك، هذي قبّلك

نسجتك الخمرُ من فجر غفا

فصحا ليلٌ قتيل يُشعلك

غزلٌ مرثيتي أيّ يدِ

كيدِ الليل غياباً تغزلك

طلل بيتي، غبار أسودٌ

يمسحُ البيتَ، ويبقى طللك

يا امرأ القيس "وقوفاً" كلّنا

منزلي باكٍ أبيكي منزلك؟

(كتاب فاطمة، ص ٥٧ ـ ٥٨)

هذا "العمود" يسند النصّ في ذروة الانفعال، وهو في محله تماماً، إنه آخر الصرخات التي تتطلب إيقاعاً وافراً لامتصاص الزخم العنيف ولترتيبها وتهذيبها، ووضعها في نظام عروضيّ تضمن صرامته ضبطاً مطلوباً في هذا الموقع من النصّ. أما الإيقاع الطاغي فيه فيتكفل بتكوين النبرات التعزيمية المتطلبة من ساحر مخذول وسط دخان شعوذته. بعد ذلك، يبدأ الشاعر رحلة جديدة يبدؤها من الذكريات:

"كنتِ تحبّين النرجس والخيول
ولعب الأطفال،
والأطفال الذين لم يولدوا بعدُ!
والنوم بين ذراعيّ
كطفلة لا تنوي الذهاب
إلى المدرسة في الصباح. (كتاب فاطمة، ص ٥٩).

أثمة لبس في هذه التهيئة، لهذه المفقودة، لتفضي إلى وسم صورة الفاقد ورسمها "مزارعاً نائماً في **حصاد النسيان**"؟ كلا، فقد دخل الشاعر **"حقول اليأس" (كتاب فاطمة**، ص ٥٩)، ومعه دخل القارئ في كآبة حادة وعيون مغرورقة بكآبة النصّ، في تلك الحقول نفسها، حقول اليأس، بعد أن داهمه الشاعر بالدخول في **"حقول الوحشة"** في مستهلّ القصيدة **(كتاب فاطمة**، ص ٩)، منذ البدء، وبعد أن عصره بما هو مقدّر عليه من **"حفر قبر جماعي في أعماقه" (كتاب فاطمة**، ص ٣١)، وحين صارت **فاطمة "مهداً لطفلين" (كتاب فاطمة**، ص ١١٥)، أعلن نفسه **"أباً أرملَ يتيماً" (كتاب فاطمة**، ص ١١١) يقرأ في كتاب الأحزان.

* * *

الأعمال الشعرية للشاعر محمد مظلوم

غير منصوص عليه، ارتكابات، دار الحضارة الجديدة، بيروت، ١٩٩٢.

المتأخر، عابراً بين مرايا الشبهات، دار الكنوز الأدبية، بيروت ١٩٩٤.

محمد والذين معه، منشورات كراس، بيروت ١٩٩٦.

النائم وسيرته معارك، دار الكنوز الأدبية، بيروت ١٩٩٨.

أندلس لبغداد، دار المدى، دمشق ٢٠٠٢.

إسكندر البرابرة، دار نينوى، دمشق، ٢٠٠٤.
بازي النسوان، دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٨.
كتاب فاطمة، دار التكوين، دمشق ٢٠١٠.

□□

يواقيت مطفأة

□ علي محمد شريف *

كأيّ شبيهين..
يفترقان على موعد خائبٍ
وانتظارين
سيّانَ
أن نحتمي باحتمال اللقاءِ
وأن نغرفَ الحبرَ من عنبر الصمتِ
أن نعدَ القلبَ
بالضدّ ممّا سيحدثُ
أو نمنح العشبَ عطرَ اللهاثِ
وممّا يفيضُ
رذاذَ التنهّدِ
والحمحماتِ..

وكان لديك من الموج
ما يدهش الموجَ
والشمسُ
والقمرُ المستظلُّ
وأبراج من ذهبٍ
والنخيلُ
وكنتِ..
إذا هسهس الليلُ
بين أصابع خوفي..
تنفّس صبحكِ في عتمتي
وانتبهتُ
إلى زهرةٍ في يدي
تستفيقُ

وأصداف حمراءَ فوق السرير
وزنبقتين..
وسبع فراديسَ
تثلجُ
في آبِ حزني

لقد أطفأ الماء زهر الحديقةِ..
واسودّ ضوء المساءات
في ركننا الحبقيّ
يواقيت مطفأةٌ حول عنقكِ
شعركِ ملقى
على كتفي الغريب
وخثرة عطر
تمدّدُ

---

* شاعر من سورية.

فوق حرير الصباح البطيء
هو الصيفُ
يعدو إلى الصيفِ
كلّ مساءِ
ويمضي الخريف إلى مشهدٍ غامضٍ
حاسرَ الرأس
تنضج في لهبٍ خافتٍ
غابةُ الشهواتِ
تنزّ العناقيدُ..
لا ليل في ساحة الرقص
حيث تنام الفصولُ
ولا ظلّ
أدفن في عشبه الموتَ
لا ظلّ للبحر
تمكث في ملحه الكلماتُ
ولا ظلّ للرمل..
كيما أجفّف ثوب الظهيرةِ
من بلح الوقتِ
أيّ بياض إذاً
سوف يقطرُ من سكر الرغباتِ
وكيف..
سينسلّ من بؤبؤ الخوفِ
شوك اليقين..

كأيّ نقيضين
يجتمعان
بلا موعدٍ في المساء المغبَّر
يقترفان الصنوبرَ
في نفرةِ الغائبين..
هنا مرج الوهمَ بالوهم
نبضٌ خفيفٌ
وأنبت في كفّنا الصلواتِ دمٌ
يابسُ الحزن
ثلجُ يديكِ
يعضّ على ذبذبات العروق
وطاغيةٌ حكمة الظّفر
كن ما تشاءُ
تسلّلْ إلى حلكتي
رشّ ضوءك في كهفِ توقي
ولا تتكأ الخشب الرّطبَ
لا بأسَ أن تشعل الخيزران
وتدفأ..
تلك وصاياكِ
أغمدها حين تبتلّ أغصان صوتي
بماء النداء
فأعثرُ بالأمس
أعبرُ من حجرة الإثم فيهِ
إلى مستهلّ الشجنْ
لم نكن طيّبين
بما يجعل الزنبق الحرَّ
أزرقَ
كنّا طريدين
في خيمةِ العارفينَ
ولم يك بين اليدين حجابٌ
لنطمر غيم الحنين بأسمال خضراءَ
حتى نكفّ عن البردِ
أو يبلغ الغيمُ سنّ البلاهةِ
قلتُ أهدهد أجراس نبضكِ
في غارِ صمتي
أحكّ بظفركِ أطراف خوفي
ووشماً
على نهدك المُستفزّ
فينعس حرّاس نومكِ
والقلبُ..
أدركنا النومُ في عتبة الكهفِ
لم يستدر باب قلبيَ
ذات الجنوبِ
ولم يدن صوتكِ من فتنة البرق
كان الزؤانُ يخالط حنطة جسمكِ
تنمو الطحالبُ
في سنديان المشاعر
ثمّة بين ذراعيكِ فوضى
أخاديدُ دمع
وأصداءُ من رعشةٍ
لم تجفّ
كأيّ شبيهين
يشتبكان..
فيصدح غيمُكِ في طقسنا العبثيّ
ويسقط ظلّ المواقيتِ
في حجرة الخوفِ

أيّ سليلين للرمل
نحنُ..؟
كيف يغادر أسماءنا الزيزفونُ

ولمّا تزلْ فضّة البوح
في الشفتينْ.

❑❑

لـــــيس حلمـــــاً ولـــيس صـــحواً بما يكفي

□ شروق حمود
*

لِيسَ حلماً بِما يكفي
لِيَفتَقِدَ النومُ غيابَه
ولا صحواً بما يكفي
لِيكتشف الأرق حضوره
عجوزاً كانَ.. كأيامنا

** * **

كان واقفاً عندما كانوا غائبين
بانتظارهم كان واقفاً..
بمازوخية العاشق
يِنتظرهم
وعندما حضروا كانَ قد رَحَلْ

** * **

يزورنا دائماً ونحن خارجَ المنزل
وعندما نغلق هواتفنا الجوالة
يتّصل بإلحاح

** * **

كالماء.. لا لون ولا طعم ولا رائحة
ينزلُ على نفوسنا بفِعْل الجاذبية الأرضية
أو اسمٌ لفتاة انتظرتْ طويلاً
وما زالت... دونما جدوى

** * **

ـ كحُبنا لبلادنا ... من طرفٍ واحِد
ـ كسوفٌ جزئيٌ للإدراك
ـ قصائد الآلهة التي لم تُنشَر بَعدْ

** * **

أراملَ عادوا زوجاتٍ
وعجائزَ عُدْنَ صبايا
سِرّ الحكايا

---

* شاعرة من سورية.

لقد أتلفت حنطة روحي
(قصيدتان)

□ رانية جمال الدين *

مريضة بك

كنت أتماثل للفرح عندما
استوقفني الحب.... لحظة انخطاف
يا أخا روحي.. ما أبعد الصباح!
وما أرق نورك الساعة!
يطلع كزهر اللوز
يحاورني بفطرة الأشجار
أكل هذا البوح تتشظى حرائقي؟
ومثلك النرجس بعيد
وأنت تجيد الغياب
ما الذي يجعلني أتصبب شوقاً؟
وكيف أضلل غيرتي بقسط من النسيان؟
أنا التي ما أردت أن أشفى
من براعم في ربيع متأخر للولع!

أنا التي ما رجوت يوماً في الحب ثوابا
كم يلزمني من الصلاة
لأبرأ من ضلاله؟
ها أنت ذا تستجدي الشوق
في مساءات الخريف
فتعبر منشغلاً بالغيم عني
متململاً في حزنك السري
وقد أتلفت حنطة روحي
وأبقيت لغز مسافة لهطول مطر

* شاعرة من سورية.

ليلك يغتابني

ها أنذا أجتازُ حواجزَ غرورِكَ
بذرائعَ من رمادٍ
أختالُ أمامَ صمتِكَ المكتظ
طيفاً أنكرهُ النّسيم
أغادرُ بُعدَكَ الأفقيَّ.....
إلى هنا...... إلى هناك...... للأعلى
بأجنحةٍ محظورةٍ للحلم
والحزنُ الذي شغلَ أروقتي

يمارسُ الفرحَ....
بحمّى الحروف......
بشهوةِ البقاء
بجسدٍ يُذعِنُ بالبوح
إذن إنكَ أنت............!!!!
كلما أطلقتُ أشرعتي
انتابني وجهُكَ
حدَّ الألم
فكيفَ أرحلُ عن هوائِك؟
كيفَ أهنأ بغيابك؟
كيف أفرغُ من حضورك؟
لكَ ما شئتَ من فصولٍ......
ولي كلُّ هذا المطر
عندما يغتابُني ليلُك

هوَ الليلُ يبادِلُني كلَّ
هذا الصّقيع... ليعلنَ:
اعتقالَ هواجسَ أنثى
حنيناً تسللَ إلى أوراقي
ذاتَ صباح
يقاطِعُني حدسُكَ.. بجهلي
فتخلعَ عنّي قلبي
وتلبسَني ثوباً فاخراً للبرد
....
أصلِحُ هيئة خَيبتي
وأخلي المسافات
أستعينُ بالصّمت
لأستبقيكَ.... في فصلي الوحيد

□□

مرافعة متأخرة عـــــن أمـــــةِ العصافير...

□ يوسف عويّد الصّياصنه *

أجل،
للعصافير أكثر مما تبوحُ بهِ نخلة
للسّرابِ، وبئرُ الظّما للقطاهْ..
حَبَتْها المَشيئَةُ موهبة الشُّكر،
تبدأ من منبر الدَّوْح
حتى شَعَافِ الجبال،
التــي تَسـتحيلُ يــداً مــن
حنان،
تعودُ بأفراخِها، في الخُطوبِ،
لبرِّ النَّجاهْ..
وفي كلّ يوم تزيدُ جهاتُنا
للذي لا يزالُ بغير اكْتِناهْ..
تُرى هل تَرانا بنور بَصيرتِها
أم تُراقِبُ أفعالنا بانْتِباهْ؟

ومثْلَ المآذِن شاخَتْ،
وظلّت على أملٍ بالعروج،
تُبدِّدُ طاقتَها في الصّعودِ
إلى سِدْرَةٍ لا تشيخُ،
تُحَوِّمُ، من حولنا، كالغَمام،
تُراقبُ إصْرارَنا بالْتّشاهْ..
أما للعَصافيرُ،
تفردُ مائدةً للمسَاء، صيامٌ؟

ومن جدولٍ للضّياء يسيلُ،
تُعيدُ الوضوءَ، صَلاهْ؟..

***

بها رقةٌ للصّغار،
هَلاهيلُ تقطرُ بَوْحاً،

* شاعر من سورية.

تقصّ شريطَ السّنابل،
قبل اغتسال الرَّوابي بقطر النّدى،
واكتحال العيون بشمس الصّباحْ..
وإن لوَّحتْ، في الأصيل، غصونٌ، رَواحْ..
وعند افتقادِ الأحبَّةِ ندْبٌ، نواحْ..
لها شُرفةٌ للغناء،
تؤثّثها في إمارةِ ليمونةٍ،
تحتَ "طربوش" مَدْخَنةٍ،
في قرى "الزّنْزَلخْتِ"
على سامقاتِ المآذن،
في جرس لا يَدُقُّ،
كنيسةُ سافرتْ للجهاتِ،
تُعيدُ جيادَ الرّنين،
وفي ذَبْذَباتِ الأثير،
بضحكةِ عاشقةٍ تستحمُّ بضحكةِ محبوبها،
بالذي فاضَ من ماءِ قبلتهِ،
قد تحيَّرَ في فمها
بين شَهْدٍ وراحْ..
وترفعُ، عند اكتظاظِ الهَجير،
لتعبرَ بوّابة الصّيفِ،
شمسيّةً من أقاحْ..

* * *

تغطُّ، بعَنْصرَةٍ، خامصاتِ البطون
وشَبْعى تشيلْ..
تحطُّ على يانعٍ
مُثْقلٍ بالنّضيج،
فتنقرُ وجنةَ حبَّةِ توتٍ،
قصَاصاً لها عن نميمةِ يوم الخميس،
لذاتِ الرِّداءِ الجَميلْ..
على "بوز" نافورةٍ تنحني،
تنثني، تستقيمُ، تلفُّ،
"تروحُ، تجيءُ، معاً"
مثلَ لمح، وتخطفُ من فمِها قبلةً
من رحيقٍ مُذابٍ يسيلْ..
وما مجدُ "غينيسَ" مَطْمَحُها،
بل تُحاولُ ليَّ قوانين هذا الوجودِ،
وزَحْزَحَةَ المُستَحيلْ..
وتنسابُ جَذْلى
تجاهَ حقول الفَراش،
لتعرفَ "موداتِ" هذا الخريفِ،
بَريقَ المُذَهَّبِ في حَبْكةِ الصّدر،
حينَ الظّلالُ تميلْ..
تعودُ ومن حولها، للسّماء، عَجاجةُ زقزقةٍ،
كلما خَمَدَت تُستَشاطْ،
فتوقفُها الشّمسُ عند بابِ الغروبِ،
تُقبّلها قبلتين وتهمسُ
: فلْنُخفِض الصّوتَ،
إنَّ المسَاءَ عَليلْ..

* * *

للعصافير مملكةُ الشّوكِ والبُرتقال.
أميرٌ بقُبّرتين، وجندٌ "بَيادَة"* ...
إن قاربَ الضُّرُّ،
ترفعُ من نبْرَةِ الصّوتِ،
تُنذِرُهُ مَرّتين، ثلاثاً،
وإن هَمَّ
ترفعُ زَقْزقةَ المُستَجيرْ..
إذا جاوَزَ الحَدَّ
لا تنثني،
بل تُجرِّدُ منقارَها مثلَ سَيْفٍ صَقيلْ..
تُدافعُ عن جَنَّةِ الشّوكِ
حتى الدّماءُ تسيلْ..
لها بعضُ أسئلةٍ،
من مقامِ الجنون،
: لماذا نُهدِّمُ أعشاشَنا،
نستبيحُ دماءَ الصّغار،
نجزُّ رؤوسَ النّخيلِ؟
لماذا مَحَوْنا "الزَّرازيرَ" من أمّةِ الطّير،
نغتالُها وهي تحتَ اللّحافِ،
تُطاردُ حقلَ السّنابل،
والليلُ، من حولها، حائطٌ مُستَديرٌ؟..
وحتى "الحُبارى"
إناثُ الفلاةِ الجميلاتُ،
يلقينَ مقتلةً في العراءِ،
ويقضين دون مُجيرْ..
تدوخُ البنادقُ،
تصبحُ جمرَ أتون،

---

* بَيَّادَة: العسكر المشاة، والمفرد بيّاديّ، فارسيّة.

عَجيناً تلوكُ الرّصاصَ،
وتبصُقُهُ ذاوياً، ذاوياً،
فتُغيرُ، مُعَزّزةٌ، "بالرُّعاةِ" الميَامين،
والرّاجماتِ، وحَوّامَةٍ في السّماءِ،
كما باشِقٍ مُرْعِبٍ، والصُّقورْ..
أتعرفُ؟
قالت لنا دوحةٌ، عَتَّقَتْها النوّائبُ
: هذا بعُرْفِ الجَمَالِ، وعُرْفِ الرّجالِ
فُجورْ..
نُطارِدُهُنَّ،
كما لم نُطارِدْ عدوّاً غشوماً،
يُفصِّلُ أوطاننا كيفَ دارَ المِقصُّ،
على تربَةٍ زُبْدَةٍ، وسَماءٍ حَريرْ..
نَدَهْنا،
ومن يسمعُ الصّوتَ؟
يا فرحة الشّاميتينْ..
أجل أمّة الطّيرِ
من نَسْلِ مَن يَعشقونَ
ويقضونَ في العِشقِ
"قيسٌ" من الآلِ،
"والعامريّةُ"،
تفرشُ بيتاً يليقُ،
وعوسجةٌ للضّيوفِ،
تُعِدُّ الفراشاتِ للعازفينْ..
وقرصاً من الشّهدِ للمُنشِدينْ..
وللرّاقِصينَ أمامَ المَليكةِ
سلّةَ تينْ..
عِتاقُ النّوارسِ تصطادُ أسماكها جَيِّدةً،
كي تُلِكَّ، قبيلَ الدُّخولِ لمِقلاتِها، بالطّحينْ..
تُدِلُّ العروسُ بمشيتِها،
والعروسُ يُدِلّ،
ويفردُ ريشَ جناحيهِ
عبرَ الهواءِ دَليلْ..
وتبدأ زَوْبَعَةُ القبلاتِ،
إلى أن تتمَّ الوِرادَةُ
والحَمْلُ، خامِسَةً،
فوقَ حَبْلِ الغَسيلْ..
وتُشْهِدُ بستانَ نخلٍ وساقيةً،
ترتدي طرحة الزّهْرِ

يومَ الزّفافِ،
على هودجٍ، من غناءٍ، تطيرْ..
وتُشْهِدُ زَنْبَقَةً لبستْ معطفَ العطرِ
قبلَ الدّخولِ إلى مخدعٍ مُتْرفٍ
في ضفافِ الغَديرْ..
يُحرّرُ "شيخُ الطّيور"* كتابَ الزّواجِ،
ويرميهِ رُقْيا وفاءٍ بوادٍ مطيرْ
فيَنْبُتُ وَرْدَةَ شوقٍ بلونِ الرُّعافِ،
يَزورانها،
إن ألمَّ بما يجمعُ العاشِقينَ فتورْ..

***

للعصافيرِ أمْنِيَةٌ،
أن تُزارَ بقريتِها، دونَ غدْرٍ،
وتأتي لردِّ الزّيارَةِ،
حينَ تُخَطِّطُ وجْهَ التُّرابِ
ونبذرُ أثلاقهُ لؤلؤٌ قد تقصّدَ،
من مُتْعَبَاتِ الجباهِ،
يُعانِقُ في وَلَهٍ أرجوانَ البُذورْ..

***

* شيخ الطّيور: الهُدْهُدُ، عاميه.

على جذع صفصافةٍ
شاهدتُ خاتم اللهِ،
أهوت فؤوسُ الخُطاةِ،
وصارت لأبناءِ آدم، قبل مَسيل الدّماء،
سَرير..
بحبرِ مدامِعِها، كتبتْ غيمةٌ،
حينَ سالَ دمٌ في العَراءَ غزيرْ..
: جميعُ العصافيرِ من نسْلِنا
منذُ عَهْدِ البَراءَةِ، لكنّنا لا نطيرْ..

صبَغْنا بلون الشّقيق
وجوهَ المَرايا،
ونمنا على ريشِها،
ناعماً، ناعماً،
في حَشَايا السَّريرْ..

□□

كتابٌ مبللٌ وحيوانٌ يقضي الليل

أسعد الجبوري *

١

ليلٌ.
وكؤوسٌ على سطوحها اللغاتُ
تسهرُ مع أفراخها من فتيات وثعابين
وسيوف.
ونحن قطعُ ظلامٍ منحنٍ على أفئدةٍ
مضت نيرانُها حتى الرماد.

٢

الآن..
نضعُ الماءَ مرآةً.
ننظرُ موجَها ونصيدُ في أوردةِ العراق
أرواحاً كانت لنا كالسمك هناك.
ثمة
دمعٌ غريبُ الأطوار يتساقطُ على ملابسنا
المنسوجة من أناشيد الرعاة.
كم يبدو البردُ كثيف الصوت
في المغني المهمل وحيداً في صالون
الجسد.

ليس من قصيدة مفتوحة النوافذ الليلة.
الحبُ قربان في الزاوية الميتة
من الزمن.
والشعوبُ قهقهاتٌ ليست على وتيرة واحدة.

٣

لا يعرف كم ستدوم العاصفة
ما بين أوراقه وبين سواحل العقل.
لكنه
وبعيد أن يواري النساءات ثرى
نفسهِ
يلتقطُ القمرَ حبة فاكهةٍ

* شاعر وروائي عربي مقيم في الدانمارك.

ليضعها إلى جانب مخطّطِ القلب الكهربائي
قبل وقت انطفائه.

٤

تمرُ الريحُ في وادي النفس عاتيةً
مع بعض الجراد
مع قبائل من الخمير الحمر
مع بعض الأغاني التائهة.
فيما نحن على مصاطب الذهن.
ولحومنا ترفُ مضطربةً مثل ستائر
من كتان.
كل شيء يثملُ بدم العاصفة
إلا تلك المرأة العابرة بين شقوق الهواء
فهي تطوي تنورتها حول جسمها البض
بالأحداث
وتركبُ
الليموزين مختفيةً في أحواض شهوات
لا ترى بالعين المجردة.

٥

ومن مؤرخي الوجود:
النارُ والكآبة.

٦

ينتشرُ الضبابُ في العاشق
فلا ينام.
والحنينُ ساعةٌ ملفوفةٌ بقماط
التاريخ.

٧

ليس
الموتُ في الألبوم صورةً
للهاوية.
وأيامُ الأرواح
ما كانت من مراكب النساء
أو من قصور النصوص.
ها أنذا البذرةُ الثقيلةُ للحنين
ويغطيني ملايينٌ من غبار قمر
أدمنَ على النوم في ساعة اليد.

فهي أقدمُ مدافن الزمن.

٨

شيء مروع.
كيف نستخدم الغسقَ في طباعة الذكريات.
والمدنُ نقاطٌ على أكتاف الهوامش
فيما الناسُ صفحاتُ بكتريا هائمة
في عراء الغرام.

٩

عينان مليئتان باللوز الأحمر
وفمهُ يصرخ:
هات يدكَ أيها السمكري لتصليح
قسطل الغرام المكسور
أنا على وشك القيلولة
وقد يرتطمُ القطارُ بذكرياتنا.
ونفقد السيمفونية الخاصة بسلالات
الأجساد.

١٠

أنا أعرفُ ما كان ينقص الأحلام:
طاولة وكرسيّ على ظهر سفينة
خمر بطيء التبخر في الداخل الاستراتيجي.
وتخيلٌ لكارثةٍ دراماتيكية تستفيضُ البكاءَ بحزن
شبه مزور.
شهيق..
زفير..
ثم يبدأ الخلاط بسحق النقاط الساخنة في العقل
وفي القصائد وفي السفاري وفي التربة المتجمدة
خلف الأجفان.
شهيق...
زفير..
بعد ذلك سيرتفعُ أنينُ السردين في القلب
علبة الله قبل القيامة وبعدها.

١١

نحن..
مخطوطاتُ تراب لا تعمل.
هل سأنال من كآبتي في عيادة تجميل
أم في فرن على امتداد الشارع.

الترابُ مؤرخٌ.
وما من منتحبٍ في جوف التفاحة
غير شيفرة الخليقة.
الصيدليات ملاجئ للأمراض،
طالما تملؤها اللحومُ ببرامجها.

١٢

الدمُ مأدبةٌ
والحامض النووي كائنٌ لا ينشدُ
إلا الموتى من أجل أن يتعارفوا على بقاياهم
من الأوراق والمذاهب والحيوانات.
كأسُ النار وهي تستحضرُ الشاعرَ
صاروخاً عابراً لموج الدخان
في ملف الموتِ.
كأسُ الخداع
من أجل التعبير عن أحذية الديناصورات العابرة
في النوم.
سكون..
وثمة من يحرث في جنازة التاريخ
لالتقاط مصابيح العدم.

١٣

الزمن ظاهرةٌ صامتةٌ تتراكم
في العمر.
ولنا أملٌ بخمر يشتتُ،
أو يفصلُ القلبَ الأزعرَ عن غلافه السحيق
في ملاهي الغرام.

١٤

هل هو بطلُ الجُمل العارية..
وسيبقى ظهرهُ مكشوفاً على الكلاب والدبابات
وكتب اللاهوت والأغاني التي تنظفُ فيها الثعابينُ
أجراسها لصلاة الغائب.
هل هو أنتَ..
وكأن ما من مستقر للجمال إلا في مسقط
رأس زجاجة الفودكا.
هل رأيته في البرد حاملاً جسده باختصار،
ومبتعداً عن لمبةٍ لظلام سيكولوجي تقطنُ
الشتات.
هل الله المراثون..

ونحن عرباتٌ تتدهورُ بالشطح بالحطب
وبالفيروز.

١٥

قلب الليل واسعٌ كالهاوية
نصعد المقطورةَ وعلى أكتافنا الزمن،
نرى شكسبير ينقبُ في العواصف عن مكبث
باكياً.
ونسمع الجاز يرافق الطير إلى النار.
أيتها العربة، لتكن أحلامي غير تلك الدميّة
الدراماتيكية.
باب المسرح مقفل.
وجثة الملاك على العتبة تنزف.
مطرٌ
يمرُ في البراري ويسأل:
هل البكاءُ حصى تلمعُ في قيعان اللحوم.
وهل الشعوبُ التي لا تشرب من ريق البلح أو العناقيد،
لن تثملَ إلا ببلاغة الحطام.

١٦

يتخيلُ الشيطانُ الصورةَ
ومن ثم يسقي تفاحة الشعر ببخار
من نسوة الاستواء.

١٧

وكأن يجمعُ من شجر الصفصاف
حزمَ البكاء.
ومن ثم يشعلُ فيها النيرانَ ليطبعَ صوراً أخرى
للرحيل.

١٨

أيتها العيون
أيتها المداخنُ
أيتها الصور والمستودعات.
الأرضُ نائمةٌ تحت قدم التائه
والجسدُ مقبرةٌ عظمى للذكريات.

أربع قصائد عن الطيور واللاشيء ... الخ

❑ زكريا الإبراهيم *

طيور

سربُ مجانين
حليقي الذاكرة
"يقرقشون" الزمن..
يلاحقونَ كومةً من طيورا..
كانوا قرب بيتي..
اهتزّتِ الجدران
تراخَتِ الرفوفُ.. والجسور
جدارٌ كثيفٌ كظل مراهق.. يحلقُ
ترى.. هل تعرف النافذة
أنَّ سربَ مجانين
داعبَ خيالي
ثمّ طار؟!!..

سقوط

مثلَ نيزكٍ حزين
أتركُ قطيعَ النجوم
أسقط في قاعِ الكون
أشتعلُ كقنديلٍ عتيق..
اهدم أحوالي
لأنطفئ وحيداً
كاشتعالي الأول

لا شيء

هكذا..
دون برامج
دون "براويز"..
دون هواتفَ وعقود
دونَ إحباطٍ؛
دونَ صمودٍ وعهود..
هكذا؛
نمسكُ ذيلَ الحياة
نلوحهُ حتى يَدمى
ونموت.

---

* شاعر من سورية.

دهشة

مستنقع دهشةٍ
وابتسامات..
أرطالٌ من القمصان
تشنقها شرفاتُ المدينةِ كل صباح.
سلالٌ من الأبجديات
تخرجُ طازجة من مطابخ الحكمة
وجوهٌ لا تحصى..
لوحاتٌ.. صحفٌ.. ومجلات
وحيداً أحادثُ غرفتي:
"كثيرةٌ هي المدن في هذه المدينة".
تنحني الجدران
ثم تنام.

□□



□ نهى الحافظ *

خـلال الـدقائق التـي بـدأت خطـواتي تقتـرب أكثر فأكثر من بوابـة الجامعة طارت بـي الـذاكرة هربـاً إلـى الـوراء، إلـى اليوم الأول الـذي باشرت فيه الـدوام لدراسـة الآداب، منفصلـة عن صديقة العمر (جـوى) التـي آثـرت إدارة الأعمـال! سـقى الله تلك السنوات المثيرة! حلوَها ومرَّها!

صــعدتُ درجَ المبنــى الجديــد الــذي قهــره الإهمالُ الإداري واستهلك بريقه العبث الطائش.. توجهـت ملهوفـة إلـى غرفتهـا فـي آخـر الممـر لإجـراء الحـوار الصـحفي معهـا.. اللقـاء الـذي عملتُ على ترتيبه منذ أشهر.

ــ ربـاه! سـأقابل رفيقـة الطفولـة والصـبا.. حسـناء الحـارة والكفـاح، سـألتقي (بجـوى) أخيـراً!.. صـاحبة المبـادئ والقـيم! نصـيرة البؤساء!!

ومـا كـادت السـكرتيرة تطـرق بابهـا حتـى شـعرتُ باشـتداد خفـق القلـب وبازديـاد سـرعة اللهاث.نهضـت جـوى مـن وراء مكتبهـا الفـاخر تهفو إلى استقبالي بابتسامتها العريضة الجريئة، شدّتني إليها في عناق حميم يذيب لهيب أشواق السنين.

كانت **جوى** قد أغرمت بألغاز الأرقام، عشقت مسائل الحساب وبرعت في الرياضيات، ثم سعت إلى أن تصبح رقماً له شأنه وأهميته في تعداد السكان! فاختـارت بعد الجامعة متابعة التخصص في علوم الإدارة والأعمـال خدمـة لوطنهـا، مدفوعـة بعشق قومي يغذيـه إحسـاس عـالٍ بالمسؤولية الإنسـانية، تزكيـه الرغبـة الجامحـة في تطـوير اقتصـاد الدولـة ورفع شأن المجتمع.. جاهدت في المضـي قدماً كي تصل إلى مواقع

* قاصة من سورية.

القرارات الهامة، حتّى تساهم في وضع الدراسات البنّاءة وتفعيل المشاريع المتقدمة، وكي تشارك في تعزيز نموّ الأمة عبر توفير احتياجات أبنائها وتحسين مستواهم.

عملت مقالاتها الناقدة التي كانت تنشرها **جوى** في غربتها عبر مختلف الصحف على مدّ جسر تواصلنا الروحي وتقريب مسافات القارات، فلم تتوقف مذ سافرت إلى الولايات المتحدة لنيل الدكتوراه، عن نشر فضائح الاستغلال الغربي لشعوبنا، وتعرية أطماع الأنظمة الرأسمالية، إضافة إلى ترجماتها لأبحاث تكشف نوايا الإمبريالية وسياسات الدولار المشبوهة ومؤلفات تتصدى لجنايات الهيمنة الأجنبية ومزاعم الجشع.

أسرتني **د. جوى** بلطف اللقاء الذي انتظرناه طويلاً وعلى الفور استسلمت أشواقي لمشيئتها في تأجيل مهمّتي الإعلامية وقبلتُ مرافقتها إلى بيتها هرباً من الأجواء المكتبية والمظاهر الرسمية.

في منزلها الكبير! صاحَبتُها في جولات بين الغرف والصالات الرحبة، نتنقل من القاعات الزجاجية الرائعة، إلى الشرفات المطرزة بأحلى الورود والرياحين. لحقت بنا خادمتها الآسيوية بصينية أقداح الكريستال تدعونا لاحتساء العصير الطازج.

على الأريكة المخملية الوثيرة جلسنا لتناول الشراب وتبادل الأحاديث بعد أن أرخت **جوى** الستارة الخلفية اتقاءً للوهج، تعلمني:

ـ إنها من أمريكا.. هلا لاحظتِ الستارة! أناقة ألوانها؟ قد اقتنيتها من أكبر مول في سياتل!! لعلّ ثمنها كان يقارب وقتذاك خمسمئة دولار!!

أجبتها: لكنّ أسواقنا تزدحم بالمثيلات يا عزيزتي! أنسيتِ شهرة نسيجنا؟ تجاهلت **جوى** تعليقي ونهضت إلى المكتبة، ثم عادت إليّ! تحملّ ألبوم صور ألقته بين ذراعيّ وراحت تقلب أوراقه لتعرفني بأفراد أسرتها:

ـ هذه ابنتي مروة، إنها الآن تتم دراستها الجامعية في مدينة ديترويت، قد امتثلت إلى مغريات أخيها مازن المسحور بعظمة أمريكا، فتخلت عن دراسة الطب في جامعتنا الوطنية! هذه هي صورة مازن بشعره الطويل المنسدل، إنه أكبر أولادي، يتكئ هنا على سيارته الأمريكية الرائعة الطراز حاملاً طفله **(بيل)** فوق كتفيه، انظري ما أجمل حفيدي! اختارت كنتي **(ساندرا)** هذا الاسم إعجاباً برئيسهم القديم!

أفرغت **جوى** كبسولة حمراء اللون من علبة دواء في يدها ثم ابتلعتها مع بقايا عصير كأسها، وأردفت:

ـ إنها فيتامينات أمريكية هامة بل مفيدة لكلّ من في مثل عمرنا، ثمنها مئة دولار فقط! وعادة ما أوصي أولادي في أمريكا بإرسالها، لأنها الأفضل!. وعادت إلى ألبوم الصور تشير إلى امرأة حُبلى:

ـ هذه ابنتي آمال في فلوريدا قبل أن تنجب طفلتها هيلينا، اختارت هذه التسمية لأنها اسم المدينة الأثيرة التي كانت سبب معرفتها بزوجها اللبناني الأمريكي الجنسية! لكنهم انتقلوا حديثاً إلى نيوجرسي وقد وعدتهم بزيارة قد أقوم بها في مطلع الشهر المقبل بعد عودة زوجي من ديترويت.. أشعلت **جوى** لفافة تبغ من علبة سجائر مستوردة تسألني:

ـ هل تدخنين؟ أنا لا أدخن كثيراً كما لاحظت، لكن السجائر الأمريكية هذه لها رواجها يا عزيزتي! فالسائق أبو حسام بارع في فنون التهريب، وهو حريص على أن يزودني بها طازجة حتى قبل نفادها من البيت.

إذا بها تفاجئني بسؤال مذلّ أربكني بعد أن تأملت شعري بإشفاق:

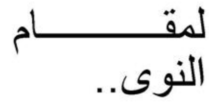
ـ عجباً!! كيف تجرئين على تلوين شعرك بمثل هذه الصبغة الرديئة؟

ضحكت **جوى** باستهزاء وعادت إلى ابتسامتها الجريئة تضيف:

ـ لا بأس! سأهديك علبة إذا استخدمتِها مرة واحدة ستلاحظين الفرق! هيا أبشري عزيزتي وقرّي عيناً.. بل أخالك ستهرعين إليّ ثانية تطلبين الأخرى، لكن كوني مطمئنة، لديّ منها الكثير.. إنها حقاً صبغة أمريكية ممتازة تناسب الشعر وتزيده لمعاناً، وثمنها خمسون دولار فقط!

شعرتُ بالحرج والإهانة، وعلى الفور انتابني الإحساس بقشعريرة تسري في أطرافي.. ارتجفت متوترة أغالب دمعة تترقرق في عيني فاضطرب الكأس في يدي وانسكبت لسوء الحظ قطرات من العصير على الأريكة، ما لبثت أن انتفضت **جوى** محتدة ترثي أريكتها الملوثة.. راحت تصرخ وتصرخ بأعلى صوتها تستدعي الخادمة وتستعجل إسعافها إذ امتقع لونها واكفهرت ملامحها، ثم هبّت باستياء وغضب تنفث دخان سيجارتها غير آبهةٍ بي.. يا للهول!.. لعلّ الأثاث أمريكي أيضاً!..

سارعت إلى لملمة أشيائي وحمل أوراقي مرتبكة يداهمني إحساس بالخذلان واليأس! إحساس بانتهاك الثقة! ركضت، أبحث عن الباب، أسابق ساقيّ لائذة بالفرار.. قبل أن تتذكر **د. جوى** ثمن الأريكة.. بالدولار!!



❑ محمد باقي محمد *

*** صلاة لمقام التشوّف :**

من شمال لاهث ومُغبر جاء ، ومن سورة النساء في مشرق الجهات انبثقت ، وفي مُنتصف المسافة التقيا ذات مُصادفة محض ، كان المقعد الخشبيّ - في تلك الزاوية النائية من الحديقة - يشكو التّوحّد في ذلك الضحى المُرهق بحرارة صيف قائظ ، وكانت بتلات النبات قد أحنت أعناقها من فرط التعرّق ، غير عابئة بسقسقة الماء الوانية الضجرة في بحرة المركز ، فرح بها ، ولم تكن أقلّ منه نعمى !

سأضمّها إلى صدري! ـ قال ـ وأبوح لها بأشواقي !

سأضع رأسي على كتفه !

وسأمسّد على شلال شعرها الحريريّ !

وسأغفو على إيقاع أنفاسه العابقة برائحة تبغه الرخيص !

على قلق انتظرَ ..

ولكنّه هو الرجل ، وهو المُطالب بالبوح !

تفكّرت، فيما أنشأ أسى مُبرّح يفرد قلوعه على وجهها المغسول بالشجو والفتنة والغوايات المُلغزة ..

عاتبة كانت ومُوزّعة ، فيما كان التردّد والحيرة يشمان حركاته !

همّ بالبوح ، ثمّ أحجم تحت ضغط من التربية الزمّيتة ، وحالت صورة المرأة في عالم مُخلف بينها ـ هي أيضاً ـ وبين بوح شفيق كان يتخلّق على نحو ما، وعلى نحو ما بدا بعيداً ومهزوماً كراية مُنكسرة، فيما بدت هي غاضبة ومهيضة ومُهانة !

---

* قاص من سورية.

انتظر وانتظرت، ولمّا أعياها تفصيل المسألة، وأثقل الانتظار على أعصاب بفتها الحنين واللايُسّى من الأحاسيس، ولمّا أرهقه الصمت إذ تسيّد المشهد، نهضت بتثاقل غصن مُثقل ينوء بثمار ناضجة تتشوّف يداً مقتطفة، وتلجلج في جلوسه، من غير أن يسعفه وقوفه المرتبك بمخرج !

كليمة غادرت المكان على انفطار، يعتسفها شجن مُتأبٍّ على الرحيل، فراحت تداري دمعة حرّى، أخذت تلوب باحثة لنفسها عن مجرى ! وبدأ رهين غضب مُبهظ، لا يعرف له تصريفاً، فمضى وهو يكتم غيظه المُبهم الذي سيظلّ يبحث لنفسه عن مسار !

● فصل الرحيل :

من جنوب منذور للهاجرة والنسيان كان قد جاء، هناك حيث يعتصر حسّ الإثم الدينيّ وحسّ العيب الاجتماعيّ ــ الحياة من المعنى والقيمة والمعيار والجدوى، فيما حملتها رياح الفقر والحاجة من مشرق الجهات، غبّ أن غادرت أرمينيا خانة الاتحاد السوفييتي السابق، والتفتت إلى همومها وشجونها، وكانت باريس مرفأها الجديد والصارية والمنارة والسفين!

كانت هي قد أقسمت ألاّ تقارب عالم الرجال، غبّ تجربة زواج مريرة، انتهت إلى طلاق بائن، وخلفتها للوحشة والتوزّع وارتطام الجهات، وكانت الطفلة التي تركتها وراءها في حضانة أمّها هناك، ريثما تتدبّر أمورها في باريس، جرحاً راعفاً ينزف صديداً وألماً لمّا يتوقف !

أمّا هو فكان مسكوناً بشوق قديم إلى امرأة مُضوّأة بالمسك والعنبر، امرأة تختصر في سناها سحر النساء وفتنتهنّ التي لا تبارى، امرأة حلم ربّما لأنّ المسألة بمُجملها كانت مُحتكمة إلى كبت مُتوارث، وهي كانت ــ كما لبوة جريحة ــ تتحسّس بغريزتها أنّ دواءها من فصيلة دائها !

كيف غادرها حذرها !؟ هي لم تعد تدري ! وكيف غادره خجله الذي رافقه عمراً كظلّ بسبب من تربيته ال، هو الآخر لم يعد يدري !

هناك على ضفاف السين غيبتهما الأشجار الظليلة في عبّها، كانت كنيسة القلب المُقدّس الناهضة على ربض من حيّ " مونمارتر " شاهداً على حبّهما، وحول المُربّع الذي يضمّ رسّامي الرصيف، وثّق فنان ياباني علاقتهما في لوحة حيّة خالدة، ولأنّه لم يعتد التعبير عمّا يجيش في الحنايا من أحاسيس، انتظر إلى أن غيّبتهما غابة بولونيا في كثيف ظلالها، ليطبع على شفتيها قبلته الأولى، ولأنّها ابنة ثقافة أخرى علّمته ــ ذات ليلة صيف لا تتكرّر ــ كيف يُعبّر الجسد عن جذاذاته وبراكينه الكامنة، وكانت الرحلة التي ضمّتهما على سفينة مكشوفة تهادت على صفحة السين تجربة لا تنسى بالنسبة لهما، أمّا منظر باريس الساحرة من أعلى برج إيفل فسيظلّ مطبوعاً في مدخل قلبيهما كما وشم، وكان من الطبيعيّ أن يباهي بـ " التبولة " اللبنانية التي قدّمها لها في الـ " سان ميشيل " !

لكنّ الدمعة الحرّى كانت جاهزة، لأن تتلمّس طريقها عبر وجنتها نحو الذقن، فلقد انتهت إجازته، وحان موعد عودته إلى الوطن، صامتيْن وعاجزيْن عن النظر في عيني بعضهما وقفا في أرض المطار، كانت نظراتهما تمرّان بالأشياء من غير أن ترياها !

هل سيُقيّض لها أن تراه ثانية !؟ هجست ..

ولأنّ الجواب أعياه ــ هو الآخر ــ صمت ..

وعندما أزفت لحظة الوداع مُتقعة وحيرى ــ كما دجاجة تفاجأت بظلّ طير فوق مُتناثر فراخها ــ بدت، فهل أخذت الطائرة ــ إذاك ــ قلبها معها إلى الأبد !؟

أمّا اليوم فإنّ الباريسيّين ما يزالون يتساءلون عن سرّ دمعة مُقيمة استوطنت عيني امرأة، كانت قد قدمت من مشرق الجهات ذات هبّة ريح ربّما، وما يزالون يهزّون رؤوسهم بأسى، أن تقع أعينهم عليها، وهي ما تنفكّ تتردّد على الأمكنة والمعالم والزوايا التي لمّتهما في أمس قريب راح ينأى !

● لذاكرة الوجع :

عندما وقعت عيناه عليها، أحمر وجهه حتى الأذنين، وارتفع وجيب صاخب في الوتين، فيما عرى وهن مُفاجيء الركبتين، كانت صفرة شاحبة قد علت ملامحه البليدة، تماماً كما حدث له حينما رآها في المرّة الأولى، كان ذاك قبل أربعين عاماً ونيّف على وجه التقريب !

كان هو قد قصد سوق الخضار بهدف التسوّق، وهي مهمّة أسندها لنفسه، لا لشيء إلاّ ليشعر بأنّه حيّ ما يزال، وهناك عند القفص الصدريّ نحو اليسار شعر بالوخزة ذاتها، تلك التي ترافقت برؤيته لها للمرّة

الأولى، إذاك هتف هاتف مُبهم بأنّها هي .. ! هي من يبحث عنها، لتندغم بفقرات العمر كصنو للروح أو ـ ربّما ـ كوشم!

وداخله حرج من نوع ما كما في أيام الشباب تلك، ذلك أنّ عكازاً مقيتاً كان قد انضاف إلى "كاركتره" بعد آخر لقاء لهما، لقاء وقع في مكان ما .. في زمان ما، لكنّه لم يعد يتذكره، ناهيك عن ألم ألمّ بالمفاصل، واشماً مشيته ببطء لافت !

وهشّت هي الأخرى لمرآه، فتدوّر الوجه الذاهل، ليُفصح عن ابتسامة ناحلة، وشت بجمال راح يُغرّب تحت فأس السنين الظالمة المُتصرّمة لا تلوي على شيء !

عن الأحوال سألها وعن الأولاد والأحفاد، فأنّت كقطة ركلتها قدم، وهزّت كتفيها بارتباك أخفق في التعبير عن اللامُبالاة، وكم بدت ـ إذاك ـ فاتنة وغرّيرة، لتذكره بماضيات الأيام الجميلة، وما كان أقلّ منها ارتباكاً وخيبة في أجوبته اللاهثة المُتقطعة، التي راحت تشكو قطعاً في السياق المُبهظ بالذكرى والإخفاق والتعثر، ناهيك عن أثر الأعوام العاصفة، أعوام ضنّينة باللقاء .. مُقفرة من الأمل ـ على إبهامه ـ في ذواكر أضناها الفراق والإحساس بالكبر!

وتمنّى وتمنّت، أن تطول لحظة اللقاء كانت تلك مُنتهى الأمنيات، بيد أنّ التسويف والتباطؤ والإرجاء والمُماطلة لم تنجح جميعها في تأخير الفراق إلاّ بحدود !

يا قلب دع عنك المُكابرة، والحق بها، فأنت تعرف بأنّها ليست مُجرّد امرأة فحسب، بل إنّها امرأة وحقبة وعمر ! قال، لكنّ قدميه ـ ولسبب عجز عن تأويله ـ لم تستجيبا له في يبس ..

إلى أين أيتها الحمقاء !؟ عودي إليه .. إلى قلبك، فالعمر انسرب كثيره على نحو مُخاتل، ولم يبق لك إلاّ التشوّف الجارح ومظلة من الحنين والوجع والحزن والخيبة، ناهيك عن الإخفاق في الإمساك بالزمان الهارب المتأبّي على الاصطياد !؟

ضمّد أحاسيسك في حضنها الدافيء يا رجل، فالقادم لم يعد يُوازي الذي ولّى وانقضى، ضمّد أحاسيسك، إذ ماذا يساوي عمر من الانتظار المُدوّي والحسرة، الحسرة التي محضتك حزناً رهيفاً وكاشفاً !؟ قال بهمس ..

اندسّي في عبّه كقطة مُبتلة، فإذا لم يُقيّض لكما أن تتعانقا كجدولين زماناً، فلا تكوني كرماد بارد غادره ناره والسمّار، وخلّفوه للتوزّع، وهلمّي لمُعانقته عناق ذئبة جائعة !

املأ الفجوة بين الانتظار وكهف التدرّن بها، ولا تتحرّج من الاعتذار، وإلاّ فكيف لك أن تشبع ما بك من جوع إليها !؟ جوع صار يُقاس بما خلّفه في الروح من هتك وتلف !

انزعي عنك قناع الكهانة، وتطاولي نحوه كسحابة أو كمزنة أو ـ حتى ـ كنقطة ماء تدلف نحو جرن حجريّ، فنقطة الماء وجدت لنفسها طريقاً في الصخر الأصمّ، ولا تستسلمي لخلوّك المُؤلم منه !

ولأنّه لم يعد ثمّة ما يُقال في لجّة المقام تناءت على مهل وانكسار، ولأنّه لم يعد ثمّة ما يُقال وقف في مُنتصف المسافة كحصان أشهب أجرب وعجوز، وعلى نحو ما بدت أكثر انحناءً وهرماً وحزناً، وعلى نحو ما بدا عارياً كشجرة مُستوحشة فاجأها الخريف في مُنتصف المسافة !

الآن ستلتفت .. قال .. ستلتفت قبل أن تبلغ المُنعطف ! الآن سيلحق بي .. قالت .. ولن يتركني للوحدة والألم المُبرّح في غيابه ! الآن .. قال ! الآن .. قالت ! وعندما غيّبها المُنعطف ذابلة مقهورة لا تلوي على شيء، تماماً عندما غيّبها المُنعطف خلف زواريبه، استشعر على نحو مُبهم وأكيد بأنّ يومه لن يلاقي غدها، فأثقل عليه الشجن، وعلى نحو ما بدا العالم أكثر وحشة، وعلى نحو مفاجيء ترنّح مُتهاوياً، فيما كانت شمس وانية تميل جهات الغروب مُؤسّسة لوداع ما !

□□

السهرة عندنا ..

محمد قشمر *

كان كلما صدفني يلح عليّ إلحاحاً شديداً لزيارتهم، والسهرة (عندنا) بمعنى ضمير المتكلم أي عندهم، وكنت أتملص منه بمختلف الوسل وشتى الطرق، ومهما استطعت إلى ذلك سبيلا.

وقد صدفته اليوم ــ زميلي في الدراسة سابقاً ــ فحاولت أن أتهرب منه كعادتي، خاشياً دعوته الثقيلة تلك، بغض طرفي وانشغالي بأمر ما ثم انحرافي وإعطائه قفاي، وتحركي قليلاً نحو المجهول، لكن دون جدوى، فقد كان أسرع مني، فأحسست بيده تنقر على ظهري بنعومة، وتغلق عينيّ فجأة، قبل أن ألتفت إلى الخلف، ويصمت كأنه ينتظر أن أقول من هو؟

لم أقل شيئاً وبقيت متجاهلاً حتى سأل، عندها كان لا بد أن أقول من هو، فقد عرّفني بنفسه من نبرة صوته، وأي غبي سأكون إن لم أعرفه.

وبعد مصافحة (حارّة) ومعاناة خانقة، كهذه الأمسية الصيفية الكاتمة للنفس، استطاع بثقل دمه وجلافة طبعه، أن يحصرني في خانة (اليَكْ)، وأن ينتزع مني وعداً قاطعاً بالقدوم إليهم للسهرة (عندنا)، أعود وأقول للتوضيح عندهم.

بعد أن استقبلنا بحفاوة وتكريم استقبال العظماء، وهو يفرك عينيه غير مصدق أن ما يراه علم وليس بحلم، أجلسنا ــ أنا وحرمي المصون ــ في الصالون الذي فرشه فرشاً عربياً ممتازاً من الطراز الحديث، ولكي لا تمر كلمة دون إشباع معناها التاريخي والمرحلي، أبيّن أن هذا الفرش الحديث هو ذلك الذي تكون مسانده وأرائكه ومجالسه سميكة تقارب العشرين سنتمتراً، محشوّة إسفنجاً مضغوطاً ضغطاً شديداً، حيث يخيّل للضيف أنه يجلس على نوع من الصخر القماشي الفاره، بل ويتكئ ويستند بكل ألم أيضاً عليه، لاسيما وإن كان يعاني ــ مثلي ــ من الآلام في الظهر وبالتحديد في العمود الفقري، بينما يجلس صاحب المنزل على

---

* قاص من سورية.

السجادة، ويستند على حافة المجلس بانبساط، وهنا لا بد من الإشارة ـ واعذروني إن خرجت عن الموضوع وتكلمت بوجع ـ إلى أن هذه الجلسة تذكرني بالخازوق العثماني القديم إلا أنه هنا بالنكهة العربية المعاصرة.

على كل من فوره وضع الضيافة من كل ما لذ وطاب، الفواكه بأشكالها، والموالح بأنواعها، والمرطبات بألوانها، وأخذ يبتسم باتجاهنا ويقول:

ـ تفضلوا.. تسلوا..

وأقول حسب العرف الدارج:

ـ متسلين بمرآكم.

وألتقط، على استحياء، حبة من بذر دوار الشمس، أو حبة من العنب الأسود.

وعلى العموم، لم يكن مضيفي يتكلم أي كلمة، بل يتابع مسلسلاً ما بمنتهى الانسجام، لكنه بعد مدة سأل باحترام جم:

ـ ماذا تعملون هذه الأيام؟

في الفترة التي يفترض أنني سأجيب فيها، جاء الجواب من الممثل في التلفاز:

ـ خريج حبوس، سرقة، نشل، احتيال، هذه المهن كلها، وهي غير موفية. الحياة صعبة.

بعد مدة ولكي أكسر حاجز الصمت قلت:

ـ وأنتم كيف حالكم وحال الأولاد؟

وجاء ممثل آخر ليجيب بفصاحة:

ـ الدنيا آخر وقت، لا أحد يسأل عن أحد إذا لم يكن هناك مصلحة.

احمرّ وجهي خجلاً لهذه الحكمة التي أدلى بها، في الوقت الذي اختلست النظر باتجاه مضيفي فوجدته منغمساً كأنه في عالم آخر.

كان صديقي قد ملأ صحناً كاملاً من القشر، وبدأ يطف على السجاد، انتبه فجأة، فغضب غضباً انتفخت له أوداجه، وهو يقول لطفله الصغير:

ـ العمى ضربك، ألم ترَ الصحن قد امتلأ من القشور؟ اذهب فأفرغه بسرعة..

كان مضيفي العنيد يستدير بنصف صفحة وجهه عندما يقول لي جملته:

ـ تفضل.. تسلّ..

وأجيبه حسب العرف:

ـ متسلين بمرآكم.

راقبت الجو تماماً، وعندما مدّ الممثل يده بالمسدس، مددت يدي لأخذ إجاصة كان منظرها شهياً، كنت أقول في نفسي (صديقك يدعوك بكل مودة، مد يدك.. عيب يا رجل). اختلست النظر باتجاه صاحبي كان مندمجاً قلت (هاهي الفرصة) ومددت يدي بروية وتناولتها، سحبتها بهدوء باتجاه فمي، فجأة قال مضيفي بسخط دون أن يحرف وجهه عن التلفاز:

ـ لعنة الله عليك.. هذا هو الغدر..

شعرت أنه أدماني، لقد كانت إهانة مرّة، وكأنني ضبطت متلبساً بجرم السرقة، خففت الوقع قليلاً بأنه ما قصد إلا ذلك صاحب المسدس الذي خان صديقه، ويريد قتله. قلت له مؤيداً في الظاهر مواسياً لنفسي في الباطن:

ـ بالامتحان يكرم المرء أو يهان.

قبل أن تنجز عملية القتل تنفست الصعداء، فقد انتهى المسلسل، وبدأت البشارة بظهور الشارة ـ شارة النهاية ـ وقلت في نفسي مثل أم العريس (لللليييششش، إلى غير رجعة الآن تبدأ السهرة مع هذا الصديق القديم).

لكن ما تمت الجملة، حتى بدأ يقلب المحطات الواحدة تلو الأخرى، كان يطرف بعينيه باسترخاء عندما سأل زوجته:

ـ كم بقي لمسلسل **غيداء ونادر**؟

نظرت الأخرى باهتمام إلى ساعة الحائط وأجابت بدقة متناهية؟

ـ ثمانية دقائق.

دون أن يبدو أنه سمع شيئاً، ثبّت الصورة على قناة ضغط رقمها في جهاز التحكم، قلت في نفسي (وماذا الآن؟) ابتسم ابتسامة عريضة وقال منشرحاً:

ـ انظر.

أظهرت انشدادي واهتمامي وسددت بعينيّ مثل بندقية صيد بفوهتين.

كانت مجموعة من الكلاب ـ أحسبها وصاحبي حسيبها ـ أنها مسعورة تركض خلف طريدة آلية متحركة فيما يبدو أنه مضمار للسباق.

قال بسرعة:

ـ اختر كلبك. وعلى عجل أتم:

ـ أنا (الدوبرمان) الأسود.

ولما وجدني صامتاً قال:

ـ وأنت (البوكسر) الأحمر.

تنحنحت لألفت نظره لهذه الإهانة المباشرة، لكن دون جدوى، فقد أتم الفريق عندما قال لزوجته:

ـ وأنت المرقط (كتاهولا).

تعجبت لحفظه لسلالات الكلاب التي فيما يبدو أنه مدمن على سباقاتها، والتي أحسب أنه لا يعرف شيئاً عن سلالاته (البشرية) مقارنة بما يعرفه عن هذه السلالات (الكلبية) العريقة.

وقد ارتحت قليلاً لأن زوجتي خرجت من هذه التصفيات، مرفوعة الرأس وافرة الكرامة، إذ أنه لم يكن هناك من (يمثلها) واعتبرت خروجها بمثابة خروجي.

إلا أن الحال لم تبق على ما هي، فعندما تداعى السباق إلى نهايته، ارتاع (لتقدمي) أقصد تقدم (كلبي) قليلاً عن كلبه، حرك رأسه ونظره إلى الشاشة قائلاً كأنه يخاطبني:

ـ يا ابن الكلب أتريد أن تسبقني؟

تميزت غيظاً منه ومن هذه السهرة التي لا أزداد فيها إلا خساسة، كوّرت يدي على سبيل الممازحة وهويت بها على كتفه، تحرك من متكئه وصاح ملء فيه وهو يعوي من الفرح:

ـ فزت أنا.. فزت أنا.. أرأيتم؟

أوه.. ضحكنا (لفوزه) جميعاً، بل وصفقت (له) بإعجاب، وأنا أهز رأسي مهنئاً، وقلت لحرمي وأنا أغمزها بمعنى الاستعجال:

ـ قومي بنا لنذهب فالأولاد الصغار لوحدهم.

وفهمت مغزاي فنهضت من فورها، ومع قيامها كنت قد وصلت إلى الباب وارتديت حذائي ووقفت أنتظرها.

لم تفلح محاولات الصديق وزوجته بإقناعنا بتكملة السهرة التي وصفاها بأنها رائعة، ولم تبدأ بعد (عندنا) أي عندهم، ومضينا هاربين لا نلوي على شيء.

في الطريق أظهرت تذمري وغضبي ومقتي لهؤلاء الناس وقلت:

ـ أليست تلك الباحثة قد أصابت عين الحقيقة، واصفة نماذج كثيرة في هذا المجتمع، عندما قالت قولتها المشهورة: (التلفاز هو صندوق البلهاء).

□□

صـــــــــالة المستقبل..

□ محمد أبو حمود *

قبـل انتهـاء لطعـة موجـة التصـفيق التـي أعقبـت الإعـلان المتوقـع بـأن السـكرتير العـام لجماهير المستقبل سيتحدث إلى جمهور الصالة المحتشد، الذي أغلق بالأجسام كل نوافذ الصالة في ذلك المساء المشهود، تقدم إلى (الميكرفون) الرجل البدين المختنق بربطة عنق، وباشر فوراً بتوسيع دائرة الحلقة التي أحاطت برقبتـه.. حيث بـدأت حبـات عرق متكاثفـة تعلـن بوضـوح عن جرأتهـا فـي الظهـور علـى محيـا وصلعة الرجل الذي استنسخ ابتسامة شبه متواصلة... وشرع بـالكلام قبل التلاشـي الكامل للتصفيق، مـرتجلاً مقدمـة أعلـن فيهـا أن لا وقـت للكـلام.. لا وقـت للتصفيق.. بل الوقت.. كل الوقت للعمل.. والعمل فقط.

عـادت لطعـة التصفيق متزامنـة مـع هتافـات مشرّقة.. مغرّبة.

تبدّت الثقة على وجه رجل الميكرفون،

أخرج خطابه المكتوب.. وانطلق في مضمار قراءتـه، بهـدوء أحيانـاً.. وبصوت مجلل أحيانـاً، موازياً نبرة الكلمات ومعانيها.

مصادفة (وربما غير مصادفة)، خلال سيرورة خطاب الرجل المتأنق الذي بدا من خلال عدد الأوراق أنه لن يكون قصيراً، انقطعت الكهرباء عن الصالة.. توقفت أجهزة الصوت.. توقفت المكيفات، والمراوح.. هيمن ظلام ساده هدوء قصير.. ثم توالدت همهمات تذمر عند بعض الحضور، بخاصة أولئك الذين احتلوا المنصة وكراسي الصفوف الأولى.

صدر صفير من بعضهم.

لوحظت حركات أشباح مضطربة.

سُمعت أصوات تطلب الاتصال مع هيئة الكهرباء.. وأصوات تسأل عن المحرك الاحتياطي.

---

* قاص من سورية.

مر زمن طويل (لم يتجاوز ربع الساعة)، أفلح بعده المشرفون والمعنيون والمكلفون بالمهام الخاصة باستعادة الإضاءة إلى الصالة.

عندها ـ وعندها تماماً ـ جحظت عيون المحيطين على المنصة بالسكرتير العام لجماهير المستقبل.

كانت الصالة خالية تماماً.. باستثناء بضعة أنفار تناثروا فيها.. وكانوا غارقين بنوم يحسدون عليه.

(فيزا)

في الصباح اعتاد التركيز في حديثه على الفقر...

عند العصر كان كلامه يتمحور حول الفقراء البائسين...

مساء وليلاً كاد أن يكون كالفارابي يبكي مستمعيه بكلماته الحبلى بالأسى عن المدقعين..

... ولأنه كان بلا بيت قدم بعض الفقراء البؤساء المدقعين من مستمعيه سواعدهم وغير سواعدهم.. وشيدوا له منزلاً.

بعد ذلك تدبر الأمر بشكل مجهول.. وأكمل البيت من مختلف الجوانب.

آنذاك ـ فقط آنذاك ـ كتب عند البوابة:

يحظر اقتراب أو دخول أصحاب الجيوب الفارغة.. إلا من حصل مسبقاً على فيزا!!

❑❑

وردُ الخريـــف ..

❑ عبد الحفيظ الحافظ *

الوردُ لا يُجنى من القصَب
والخمـرُ لا يُعصـرُ مـن الأشـواك - جبران

عنـدما خاطبـت الطالبـة الجامعيـة القـاص صاحب المكتبة باسمه على أجنحة مبللة بالشوق الأنثوي، رد بصوت دافئ:

ـ ماذا تطلبين اليوم يا ابنتي؟.

أمعنت الفتاة النظر في وجهه وسألته بدلال:

ـ من يختار لك ثيابك يـا سيدي؟. فأنـت تبدو بهـا فـي ريعـان الشـباب، وهـي تعبـر عـن ذوق مرهف.

ـ عـن أي شـباب تتحـدثين يـا آنسـة؟. لقـد تخطيـت السـبعين منـذ أشـهر، ولـم تعـد الثيـاب تصلح ما أفسده الدهر، ولا العطار.

أخرجت الفتاة عدداً من الكتب من الرفوف، وقلبت أوراقها بحنـان، وأطلقت نـوارس لحظهـا، لتطوف في سماء عيني القاص، ثم انقضت عليه بالأسئلة:

ـ ألست القائل في إحدى قصصك: العين مغرفة الكلام؟. فلم لا تجيب عن أسئلة عيني، وتصم أذنيك ولا تسمع وجيب قلبي.

لاذ الأديب بالصمت، فاشترت الفتاة بعضاً من الكتب، واختارت مجموعة قصصية جديدة لـه، وذهبت محذرة: انتظرني أيها القاص، لن أغيب طويلاً.

ـ هدأت روح الكاتب، واطمأنت نفسه بعد خروج الفتاة، وتلاشى صدى خطواتها، لكن طيفها المتشح بعطرها أقام ساعات بين الكتب.

***

* قاص من سورية.

وصلت الأديب بعد أيام رسالة الفتاة الأولى على صفحة هاتفه النقال:

جلست مع ابنة عمي على شاطئ البحر في مدينتي، وقرأنا ما كتبت: "طرطوس ابنة الجبل التي عشقت البحر، فارتمت في أحضانه "دعني يا صديقي أحبك وأرتمي في أحضانك.. لقد علمتني كيف أتأمل البحر بعيني عاشق، شاعر يمسك بهما موجة، يلاحقها حتى تضرب وجنتي صخرة، وتتلاشى زبداً ثلجياً، غصت معك ببصري في قاع الشاطئ، فشاهدت لأول مرة ما أخفته الصخور من أجزاء عارية من جسدها البديع.

أشواق فتاة المكتبة..

مرت الأيام، وكاد الأديب أن ينسى تلك الفتاة، وفجأة أطلت من الباب، يتقدمها عطرها حاملة بيد وردة حمراء وبالأخرى المجموعة القصصية الأخيرة، وقد وضعت قصاصات ورقية بين ضفائرها.

ألقت تحية الصباح، وقدمت بأدب جم الوردة هامسة:

ـ ضعها في حضن كأس حنون، ولا تدعها تموت من الظمأ، فالقدر لا يغفر وأد الورود؟.

أدرك الحياء وجه الأديب، فدعاها للجلوس، وحضر فنجانين من القهوة، وكان يداري ارتباكه في حضرة حفيدة حواء، محدثاً نفسه:

ـ يا إلهي ارحمني ونجني من هذه الأنثى، من أي كوكب هبطت إنانا وأنا في خريف العمر؟. إن هذه الوردة في عمر حفيدتي، وفي البيت تقيم عشتار التي أحب، وهي تلهو الآن مع أحفادنا تنتظر عودتي بشوق..

قطعت عليه الفتاة حبل أسئلته البكماء:

ـ لا شك أنك أحببت بصدق في حياتك، بل أقسم أنك خضت في بحور العشق المجنون، تحمل على كتفك حزنك الدفين، هذا ما يحسه قارئ قصصك..

ـ مهلاً يا ابنتي، باركت بالأمس لحفيدتي خطبتها، وأنا أتمنى لك خطبة وحباً مع من في عمرك.

ـ لمَ تهرب يا سيدي من أسئلتي، لم تعكر صفو فرحتي وحنيني إليك بتذكيري بفارق السن فيما بيننا، فأنا أحلم بك باليقظة وفي الحلم، فوجهك الملائكي لا يفارق صفحات كتبي، وأنا أنثى لا تفوتني مشاعرك المكبوتة نحوي، فهمس فؤاده:

ـ أما أنا فقد اختلطت علي صورتك في الحلم، مرة أراك إنانا الربة الطاهرة الباكية، ومرةً أراك الحية التي تقيم في أصل شجرة الحياة، ومرات تتحولين إلى ليليث العذراء الصارخة دوماً، والتي يدخل صوتها الفرح إلى كل قلب.. فمن أنت يا فتاة المكتبة؟.

ـ ماذا وجدت في هذه المجموعة القصصية؟. تنهدت بعمق..

ـ وجدت الحب الصافي، الذي تخفيه الآن عني، رأيت العلاقة الإنسانية بأجمل صورها وأقبحها، شاهدت آدم وحواء عاريين، وكلٌ منهما يبحث عن نصفه الآخر؟. وهذه مشيئة الرب، لا تسألني عن السياسة؟. فهي التي هشمت جمالية قصصك، وكشمت سرد حكاياتك، ثم بحثت بين سطور القصص، وسألت كشرطي قبض على متهم:

ـ ما قصة النهد في قصصك وفي حياتك؟. فلا تخلو قصة منه حتى خيل إلي أنك تعيش حالة جوع مزمن للنهد وللأنثى، لقد سكرت بخمر قصصك المعتق، وهي الشهادة أن روحاً عاشقة تسكنك حتى هذا اليوم، ألم تكتب على لسان "دانتي": "يوم يسمح الإنسان للحب الحقيقي بأن يتجلى، سوف تتزعزع الأشياء المقلوبة، ونمسي في فوضى الريبة بكل ما نعتقده يقيناً أو حقيقة". دعنا يا سيدي نسمح لحبنا أن يتجلى ليزعزع الأشياء المقلوبة في حياتنا، لنمسي في فوضى الريبة بكل ما نعتقده يقيناً أو حقيقة..

قاطع القاص حديثها:

ـ أتمنى لك يا ابنتي السعادة، وأن تجدي شاباً يليق بحبك..

ـ لكنني أحببتك أنت.. كتبت في قصصك: أنا لا أخون صاحبي، وأنا لا أطلب منك أن تخون صاحبك، بل أن تحب من يحبك، لم لا تترجم قصص الحب بين آدم وحواء هذه المكتبة إلى حب حقيقي لا حباً على الورق..

ـ يا سيدتي تذكري فارق السن فيما بيننا، فحملت الفتاة حقيبتها، وانطلقت..

***

في أديم الليل وهو بجانب زوجته وصلت رسالتها الثانية:

من حر أشواقي أكتب إليك:

ـ عشت معك في المنفردة، ولم أحاول الهرب من كابوس السجن والمنفردة والقهر، خشيت على روحك من العفن، ولتبقى معك روحي متوثبة تنشد الحياة والسعادة والحرية، ولأقاوم ذل انكسارك، دعني أشد بتمردي وعنفواني أزرك، وأضمد جراحك مع "بهيرة"، وهذا بعض الدين في رقبتي، ولن أغار منها، لتخرج إلى الحياة لتدون من الذاكرة قصة حبنا، كما كان ردك لجميل بهيرة..

حنيني يدفعني لزيارتك قريباً..

مرت الأيام بطيئة الخطى، أخذ القاص ينتظر فيها فتاة المكتبة، فكان يحسب أن كل صوت حذاء يقترب من المكتبة هو صدى لخطواتها، فيهب واقفاً متلهفاً أن تعبر من فتحة الباب، حتى اعتقد أنها ذهبت ولن تعود.

في صباح يوم ندي دخلت الفتاة، تحمل كعادتها وردة بيد وبالأخرى المجموعة القصصية، فملأت المكتبة بأريج عطرها، فرفع القاص عينيه عن أوراقه، وألقى بالقلم فوقها، ووقف راقص القلب محتضناً لأول مرة يدها بحرارة بين يديه.

جلست تنتظر فنجان قهوتها، فلفتت الأوراق نظرها، فأخذت تقرؤها "وردُ الخريف": قصة قصيرة: خاطبت الطالبة الجامعية القاص صاحب المكتبة باسمه على أجنحة مبللة بالشوق الأنثوي، رد بصوت دافئ، فتوقفت عن القراءة، وشطبت ما قرأت، ثم كتبت مدخلاً للقصة بقلمه: خاطبت الأنثى الأديب..

كانت عينا القاص لا تغادران وجهها، وعندما تسللتا إلى سهل صدرها، وجدتا جيب قميصها قد أطلق العنان لهلالي نهديها، فحدث نفسه:

ـ في الملحمة السومرية، دجنت منذ سبعة آلاف عام غانية المعبد أنكيدو المتوحش رفيق جلجامش، فهل تدجنني هذه الأنثى وأنا في هذا العمر؟. أم أسمع مع جلجامش بكاء إنانا الطاهرة فأسألها:

ـ أخبريني لم يذرف هذا الجمال مثل هذه الدموع؟. وعند سماعي كلمات إنانا المكتئبة أسحق الحية الإله الشيطان عند أصل الشجرة، وفي قمتها سيهرب طائر الزو مع فراخه نحو الجبال، وستنقض ليليث بيتها وتهرب إلى الصحاري.. فأطفأت القهوة شعلة الغاز بين يديه... التفت إليها مخاطباً:

ـ يا الله كم أنت جميلة وشهية يا فتاتي..

ـ أراك اليوم تخون صاحبك كما خنت حبنا، وقد حولته إلى قصة حب على الورق، كم اشتهيتك أيها الأديب، لكنك رفضت أشواقي، وأطفأت برودتك تنور عواطفي، فاذهب أنت وعقلانيتك وقصصك إلى الجحيم.. البارحة تقدم زميلي في الجامعة وطلب يدي من أهلي، وها أنت تأتي اليوم لتقول لي:

ـ كم أنت جميلة وشهية يا فتاتي.

وضعت الوردة البرتقالية في الكأس بعد أن حررت الوردة الحمراء الذابلة، وشربا فنجاني القهوة بصمت.

***

قرأ الأديب صاحب المكتبة في الجريدة خاتمة لقصته من نسج خيال الراوي، فأرسل إلى هيئة تحريرها محتجاً ومطالباً بحق الرد على الراوي:

لقد انتهت قصة "ورد الخريف" على هذا الشكل: "بعد أن أطفأت القهوة الغاز بين يدي، وضعت الفتاة الوردة البرتقالية في الكأس بعد أن حررت الوردة الحمراء الذابلة، وأزفت لي بشرى تقدم زميلها في الجامعة بطلب يدها من أهلها، فباركت خطبتها:

ـ أتمنى لك السعادة يا ابنتي.

وشربنا فنجاني القهوة مع صوت فيروز، وهي تصدح بصوتها الملائكي: يا دار دوري فينا.

حمص ٢٠١٠/٨/١٥

بهيرة: شخصية في قصة بهيرة في المجموعة القصصية العيد.
ملحمة جلجامش: من "عبادة إيزيس وأوزيزيس في مكة الجاهلية" دراسة زكريا محمد.
إنانا: الربة السومرية.

□□

برصوم ..

❑ رياض طبرة *

دوت رائحة البخور في أرجاء الهيكل، ومن بين أنامل السدنة انثالت حركات، كان الحضور وقوفاً وبإشارة من كبيرهم توزعوا إلى اليمين صفوفاً متتالية وظل الوسط قريب المنال، وحدود الحركة ما بين الباب ودرجات ثلاث تصل الرعية بالمكان المعد للقرابين كأنها هامش من ضياء كي لا يعزف المدعون عن العودة ثانية.

يتكفل البخور بأنسامه العليلة بطرد الأرواح الشريرة، إذاً في اعتقاد العابرين إلى الهيكل أن لا حاجة لطرد تلك الأرواح الرابضة فوق صدورهم، ما دام البخور ساحراً مقدساً، لا يحتاج إلى كبير جهد كي يقطف من رحم شجرة تظل في المخاض عاماً، وقبل أن تحنو على إبداعها السرمدي يجهز سدنة الهيكل على تلك الثمرات المعتقة بالندى.

صدى الترانيم يتعالى ثم يتهادى في جنبات الوادي، يمر مرور النسيم من قمة الجبل إلى سفحه المترع بالأعشاب...

وبين عظة وبعض من أدعية ترتفع الأكف بالنداء، "اللهم اغفر لنا ما تقدم من ذنبنا وما تأخر...".

لا شيء يربط القادمين بهذه الطقوس سوى إحساسهم بالخطيئة، أما الاستعداد لبدء حياة جديدة فمؤجل إلى أن يقضي الله أمراً كان مفعولاً...

وبعد العظة يستعد الحضور إلى تبادل قطعة من النار، يضع الكبير الجمرة على كفه ثم ينقلها إلى كفه الآخر، يقتدي به السدنة، ثم يأتي دور الرعية، وواحد تلو الآخر يحنون رؤوسهم ويسجدون نصف سجدة ثم يعودون إلى أماكنهم....

النار مقدسة، لا يتطهر المرء وتسقط عنه ذنوبه ما لم تلامس النار جلده المسكون بأرواح شريرة...

من تسقط الجمرة من كفه أو لا يقوى على تحملها مسكون بألف شيطان رجيم... هكذا يعتقدون، وقبل أن يغتسل بدموع الندم يركع بخشوع أمام الكبير... إن لم يفعل ذلك سيلقى مالقيه برصوم "الأخوث" ذاك الذي قذف الجمرة عندما دخل الهيكل للمرة الأولى.

كان برصوم من قبل وهو في العاشرة من عمره ويوم الفتح المبين قد دخل مع أبيه ليحظى بالسر الأول في تطهر النار المقدسة، كانت الجمرة تقترب بلهيبها من صورة الكبير المعلقة وسط العامود، خشي برصوم الطفل أن تمتد النيران إلى الصورة فبصق عليها لإخمادها... سارع السدنة لإبلاغ الكبير فطرد وأبوه من الهيكل..

---

* إعلامي وقاص من سورية.

من يومها إلى يوم القبول حافظ برصوم على أداء التـ ـاماته، حقق شروط عودته، لم يترك بنداً واحداً إلا وأعطاه ما يستحق، التزم بعفة اللسان كي لا يخدش مسامع أحد، غض الطرف، أنصت لنصائح السدنة المكلفين بوعظه وإرشاده، عمل في الحصاد كفارة عن ذنبه الكبير... سار حافي القدمين على الحصى والشوك، امتنع عن غسل وجهه ولبس المسوح، ذرف دموع الندم وعفر وجهه بتراب نقي...

مع ذلك لم يطق هذه الجمرة، قذفها وتوارى في الوادي، صارت لبرصوم مناسكه، ألف خلية نحل حتى ألفته... ومن جناها داوى جراحه ولم تضن عليه لسعاتها الودودة بتخفيف آلامه...

دعوه "الأخوث" وطاب له ذلك، عمد إلى اصطناع الجنون وصارت مهنته أن يكون برصوم الأخوث"...

ظل برصوم يجاور النحل حتى إذا ما عثر على قصبة راح ينفخ فيها فيخرج صفير شد انتباهه، ثقبها ثقباً صغيراً فتبدل الصفير قليلاً، ثم تبدل مع وضع أنامله على مخارج الهواء من تلك الثقوب فتمادى اللحن في غيه، أنست أذناه تلك النغمات ورددت جنبات الوادي صدى الألحان العذبة، حتى إذا ما تعالت قليلاً هرع نفر من محبي الاطلاع إلى العين التي احتضنت تلك الألحان وشهدت تحلق كثيرين من بعد حتى إذا فرغ برصوم من بعض ألحانه الحزينة راح الحضور في نوبة دموع..

فجأة وقبل أن يمكنهم من التقاط أنفاسهم أو مسح دموعهم يبدل لحنه فتتشابك الأيدي حول العين شباباً وصبايا، تتوانى حركات الشباب عن تمثل اللحن البرصومي لكنها لا تقصر أبداً عندما يغدو اللحن مبعثاً للصخب...

في طريق العودة إلى القرية، يدور السؤال وتتشعب الإجابات، حتى توحدت: يوم للهيكل.. ويوم للعين.

لم يرق الأمر للقائمين على الهيكل، صدر الحرم على من يذهب إلى العين ويحضر على جميعهم أن يقتربوا من الوادي فصار مملكة لبرصوم تكللها الوحدة بتاج من شوك...

***

صار لبرصوم أتباع يندسون في بطن الوادي متنكرين، حذرين يترقبون الشعاب والمنحنيات، وفي كل زيارة تضاف إلى معارفهم يزدادون ثقة به ويزداد إعجابهم بدأبه وصبره وتحمله لهذه الوحدة..

لم يبخل عليهم يوماً بخبز من صنع يديه، أو بعطر وردة تلمس أريجها قبلهم، أو بنجوى، يشكو لهم كيف تدعه حبيبته مع هذه الوحدة يرتب قوافي شوقه على جمرات، طالما كوت قلبه المدنف..

علمهم كيف يقطفون حبات الزيتون ويعصرون منها زيتاً يضيء ويشفي الجلد من قروحه...

أطعمهم ثمرة التين، ومن عصيرها المقطر سكب في فخارة منداة وراح يسقيهم، انتشوا، هتفوا بحياة التين وبحياة برصوم، ولما أكثروا من الشراب لم يتورعوا عن التف على الحياة التي فروا منها...

تزايدت أعدادهم، نظمت مواعيد عبورهم الوادي، فرتب برصوم لهم أوقات الرياضة، صعد بهم قمة الجبل، صباحاً، وهبط معهم مساءً، دربهم على استخدام النار في الشواء. وللصيد أوقاته فطاب بهم المقام...

ومن تلك الوحدة تفتق ذهن برصوم عن مخالفته أهله الذين كادوا يتخلون عنه، في كل أمر...

اقتحم الهيكل بعصاه، راح يدق بها دقات خفيفة تحمل التنبيه، حتى إذا ما عبر الوسط من الباب إلى الدرجات الثلاث توقف ولم يتفوه بكلمة واحدة، نظر إلى نظراتهم البلهاء بكثير من الإشفاق وخرج..

سارع السدنة إلى مطاردته بعدما أشار الكبير بذلك، لكنه سارع إلى عصاه زاجراً مريداً فانصرفوا...

عاد بعصاه وألقاها عند الدرجات الثلاث وأخذ مكانه واقفاً، وهم جلوس، ثم إذا ما وقفوا جلس.. حتى تحين ساعة الدوران حول أعمدة الهيكل...

ينقسم الحضور في الدوران هذا، كما لو أنهم خارج المعبد، الكبير له عاموده، والسدنة معاً، الأعيان حول العامود الثالث، الملاكون عند العامود الربع، أما الفرسان المتقاعدون فلهم أعمدتهم..

برصوم أخذ عاموداً قصياً، هم يبدؤون من اليمين إلى اليسار فيدور من اليسار إلى اليمين، يلفون محيط العامود سبعاً مباركات، فيلف محيطه سبعاً وسبعين دورة تبعث على الضحك، وتحمل السخرية.

يصطنع حركات صبيانية تذكر المتفرجين بطفولتهم، يمتطي عصاه جواداً يسابق الريح، ينهره ويتودد إليه إن أراد التوقف.

عبثاً حاول الكبير وسدنته ثني برصوم عن ذلك، عشيرة برصوم لا تسمح بالفتك به، قبلوا بتصرفاته على مضض...

قبل أن ينفد صبرهم، وقد عيل، تقدم أحدهم من برصوم همس في أذنه كلمات... ذهل الحاضرون عندما استجاب برصوم فرمى عصاه ووقف في اليمين من الهيكل مع الواقفين بخشوع، وقبل أن ينتشر أهالي القرية في أزقتها وحواريها تحلقوا حول ذاك الرجل الذي همس بكلمات في أذن برصوم. ناشدوه كثيراً أن يفك طلاسم ما شاهدوا بأم أعينهم...

تنهد الرجل وبصوت لا يخلو من دوي تردد في جنبات الوادي أيها الناس: سيصلي برصوم فينا صلاة الآباء والأجداد.

□□

رد الإعجــــاز على الظهور (عن شفيق جبري ـ شاعراً)

□ د. عادل الفريجات *

لا مراء في أن (شفيق جبري) مثل خير تمثيل الشعر الإحيائي في سورية، أو المذهب الإتباعي في فن القريض. وهو في هذا الباب لم يكن طائراً مغرداً خارج سربه، بل كان واحداً من شعراء أربعة في سورية انتهجوا النهج ذاته، وهم، إضافة لجبري، خير الدين الزركلي وخليل مردم ومحمد البزم.

وقد عاش جبري تفتح شاعريته ونضجه الإبداعي في زمن كان يعج بأحداث جسام، بدءاً من الثورة العربية الكبرى ضد الأتراك في العام ١٩١٦، ونجاحها في تحرير العرب من نير العثمانيين، وتأسيس أول دولة عربية بدمشق في العام ١٩١٨، وانتهاء بزمن الوحدة والنهوض القومي في خمسينيات وستينيات القرن المنصرم. ومثلما كان لهذه الأحداث أصداء حزينة وبهيجة في إبداعه الشعري مضموناً، كان لها آثارها في توجهه في فن القريض شكلاً. فقد مثلت بزخمها، وقوة اندفاع الناس فيها، مناخاً للبعث والإحياء، وبيئة لتأكيد الذات من خلال العودة إلى التراث والتغني بالأمجاد، سواء كانت أمجاداً سياسية، أم أمجاداً أدبية.

ومن المعروف أن **شفيق جبري** قد حذق اللغة الفرنسية من خلال دراسته في مدرسة الآباء اللعازريين بدمشق، وهذا مكنه من الاطلاع على بعض النماذج من الآداب الغربية، ولكنه وبفعل عوامل أشرنا إليها، ومنها أيضاً قربه من **محمد كرد علي** ـ مؤسس مجمع اللغة العربية بدمشق في العام ١٩١٩، انعطف **جبري** نحو تراث أمته الأدبي يتغذى به، ويكون ذائقته الأدبية. وكان يروق له أن ينهل من أشعار كبار المبدعين فيه، وخاصة **المتنبي**. وهاهو ذا يقول: إنه التقى صديقاً له وصار يذهب معه إلى إحدى المكتبات العامة. وفيها ما كان يجالس إلا شيخه **أبا الطيب** من الشعراء، **وابن المقفع** من الناثرين(١).

وفي سيرة شاعرنا أنه قد انتسب في العام ١٩٢٠ إلى جمعية أدبية كان الملك **فيصل بن الحسين** أحد أعضائها. وكان **جبري** أصغر عضو فيها. أما

* باحث وأكاديمي من سورية.

عضويته في مجمع اللغة العربية، فقد وقعت في العام ١٩٢٦. ولم نذكر ذلك إلا لنؤكد أن شاعرنا قد انغمس في حراك وطني وأدبي دفعه لأن يتكون على الصورة التي تكون بها. ومعاينة قصائد **جبري**، من الزاويتين الموضوعية والفنية، تثبت ذلك.

وقد أتيحت لي مقابلة الشاعر قبل وفاته بثلاث سنوات في مقر إقامته في بلودان، وسألته إذاك عمن أثر في شعره من الشعراء؟ فأجابني أن التأثير الأقوى كان **لأبي تمام والبحتري والمتنبي وأبي العلاء المعري**... إلخ(٢).

وأشار **جبري** إلى أنه، وهو في شبابه، اقتنى ديوان **المتنبي**، حين زار الإسكندرية، وراح يحفظ العديد من قصائده. وهو لم يحفظ القدر الوفير من قصائد مالئ الدنيا وشاغل الناس، بل راح يختزن القدر الكافي من أشعار العرب القدماء من أمثال: **طرفة بن العبد، والنابغة الذبياني، وزهير بن أبي سلمى، وعروة بن أذينة، وأبي نواس، وأبي تمام، والبحتري، والمتنبي، والمعري، والشريف الرضي.**

وتجلت أصداء أشعار أولئك الفحول في شعر شاعرنا بأشكال مختلفة، منها الاحتذاء والتقليد، ومنها الامتصاص والتمثيل، ومنها الحوار وإعادة الإنتاج.

وقد أحسن صنعاً شارح ديوان **جبري** "نوح العندليب" الأستاذ (**قدري الحكيم**) حين سطر في حواشي هذا الديوان الأبيات التراثية الغائبة، التي صارت على يدي **جبري** أبياتاً حاضرة، وقد لفحتها نار التحول والتحوير والتغير والتجديد، وذلك في إطار علاقة لشاعرنا مع النص التراثي تمثلت **بالمعارضات والاستلهام والامتصاص والحوار.**

لقد كان **جبري** في دمشق، مثل **أحمد شوقي** في مصر، من حيث انفتاحه على الثقافة الفرنسية، ومن حيث إنشداده إلى تراث أمته. فقد كان يرى الإبداع كامناً في مناجاة الماضي، لا في مناوشة المستقبل. وأعلن **جبري** بصراحة آسرة، ذات يوم، أن قصيدتيه المعنونتين بـ "خيال الغد" و"الزمان" مقتبستان، الأولى من **المنفلوطي**، والثانية من أديب فرنسي. وقد نظمهما ما بين عامي ١٩١٧ و١٩١٨.

وقال: أن بعض أفكار **خطيب كنسي** يدعى (**ماسيون**) قد ألهمته قصيدة "الزمان" ولكنه دخل إلى عالم قصيدته من الطريق الذي ألفه ولم يبتكر له مدخلاً آخر، فوصف الزمان على النحو الذي ألفه شعراؤنا في القديم، واستعار من بعض أولئك الشعراء بعض أشعارهم، فحولها إلى ما يريد. ومن ذلك قول **المتنبي** في وصف الأسد:

في وحدة الرهبان إلا أنه

لا يعرف التحريم والتحليلا

فجاء في قصيدة **جبري** في وصف الزمن:

في قوة الأقدار لا تلوي به

بيض الظبى وفيالق الأقيال

ويهمنا في بحثنا هذا أن نرصد ونوثق نزوع **جبري**، في إبداعه، لترسم خطى الأقدمين، في محاولة منه لبعث العديد من أشكال القريض لديهم، مضيفاً إليه شيئاً من ذوب روحه الخاصة، ومن هواجسه العامة، ومن همومه الوطنية.

إن المرء ليستطيع أن يلمس بوضوح أصداء لشعراء جاهليين وإسلاميين وأمويين وعباسيين في نتاج **جبري** في الكثير من قصائده البالغة /٨٤/ قصيدة، والمنشورة في ديوانه المعنون بـ "نوح العندليب". وكذلك في فائت ديوانه الذي نشره الباحث السعودي (**عبد الله الرشيد**) في كتابه "رجل الصناعتين ـ **شفيق جبري**" (الرياض ١٩٩٤). وقد بلغ فائت الديوان ٢٨٦ بيتاً. أما ما ضن مجمع اللغة العربية بنشره من شعر **جبري**، لأسباب مختلفة، فقد بلغ /٣٥٠/ بيتاً(٣).

وتتكشف قراءة الديوان، عن شاعر متوسط النفس، فأطول قصيدة في الديوان وهي بعنوان "فارس العرب" بلغت /٩٢/ بيتاً. وأقصر قصيدة، وهي بعنوان "أمي" بلغت /٤/ أبيات. فشاعرنا إذن لم يبلغ أصحاب المطولات في زمانه أمثال **محمود سامي البارودي** (١٩٠٤) في قصيدته "كشف الغمة في مدح سيد الأمة البالغة /٤٤٧/ بيتاً، و**جميل صدقي الزهاوي** (١٩٧٧) الذي نظم مطولته "ثورة الجحيم البالغة /٤٢٥/ بيتاً. ولا مبلغ **خليل مطران** (١٩٤٩) في قصيدته "نيرون" البالغة /٣٢٧/ بيتاً.

ذكرنا من قبل أن تجلي التراث الشعري العربي الكلاسيكي في إبداع **جبري** قد تجلى في المعارضات والاستلهام والامتصاص والحوار. ففي باب المعارضات يشير **جبري** إلى أنه سعى مرة لأن يعبر عن عاطفة الحب في شعره. وكان يحفظ الأبيات المشهورة **لعروة بن الورد** (١٣٠هـ) ومطلعها:

إن التي زعمت فؤادك ملها

خلقت هواك كما خلقت هوى لها

فعارضها باثني عشر بيتاً، منها قوله:

خطرت ببالك يا لها من خطرة

أتظن أنك قد خطرت ببالها

هيهات ما عرفت هواك ولا درت

بوجيف ظلك في هدوء ظلالها

عجبت لطرفك غارقاً في طرفها

متعرضاً لقعودها ومجالها(٤)(٥).

وقصيدة **جبري** تكاد تكون ظلاً لقصيدة **عروة بن أذينة** في المعاني والصور والمال. فالشاعران القديم والمحدث يتحدثان عن خيبة المحب إزاء حبيبته. وفي الوقت الذي يشير فيه عروة إلى أن الصبابة والشوق قد توزعا بين العاشقين، يشير **جبري** إلى أن الحب في قصيدته بدا من طرف واحد، وأن الحبيبة هي التي قطعت حبال الغرام وجففت ندى الأماني... أما الوصف الحسي لبياض المحبوبة عند عروة، فقد قابله وصف روحي للحبيبة عند **جبري**، ففي الوقت الذي يقول فيه **عروة**:

بيضاء باكرها النعيم فصاغها

بلباقة فأدقها وأجلها

يقول **جبري**:

لم تخل من عطف ولا من رقة

صاغ الإله العطف من تمثالها

وفي الوقت الذي رد فيه عروة العجز على الصدر في قوله:

فدنا وقال لعلها معذورة

في بعض رقبتها، فقلت: لعالها

فعل **جبري** الصنيع ذاته، فرد العجز على الصدر، فقال:

لكنها ذهلت صبابات الهوى

فطوت جوانحها على تذهالها(٥)

وهكذا نجد **جبري** في معارضته قصيدة عروة، يتفق معه ويختلف عنه في الوقت ذاته.

والحق أن المعارضات كانت نهجاً سائداً في زمن شاعرنا، وفي عصور الشعر العربي القديمة أيضاً، فقد عارض **عمرو بن عبد الجن التنوخي، عمرو بن عدي اللخمي** في الجاهلية البعيدة، وعارض **امرأ القيس علقمة بن عبدة** في الجاهلية المتأخرة، ثم تطورت المعارضات لتصبح نقائض، بلغت أوجها في نقائض **جرير والفرزدق**، ونقائض **جرير والأخطل**. وفي زمن **جبري** يقع المرء على نماذج من هذا اللون الشعري، فقد عارض **جبري** بعض معاصريه، وعارضه بعض معاصريه، أمثال **خير الدين الزركلي، ورضا الشبيبي، وقبلان الرياشي**، وغيرهم.

وشاعرنا لم يعارض بعض قصائد القدماء، بل استلهم بعض أشعارهم، فهو يذكر أن قصيدة "الحرية" كانت ثمرة قراءته في كتاب الأغاني هذين البيتين:

نجوت من حل ومن رحلة

يا ناق إن قربتني من قثم

إنك إن قربتنيه غدا

عاش لنا اليسر ومات العدم

فقال في (الحرية) قصيدة تبلغ /١٨/ بيتاً، مطلعها:

هاج نسيم الريح لي أمرها

بالله يا ريح ابعثي ذكرها

وقد يحار المرء في معرفة الصلة ما بين خمسة أبيات قالها **داود بن سلم** في الناقة، وفي مدح **قثم بن العباس** (٥٧هـ)(٦)، وأبيات تقال في الحرية في زماننا. ولكن **شفيق جبري** يسوق بيتاً منها يضارع بيت **داود**، وهو قوله:

نجوت من ظلم ومن ظالم

يا دهر أن يسرت لي عسرها

ولست ألمح توفيقاً لشاعرنا في هذه القصيدة، فقد كبا جواده فيها، وجعل يرتطم في تكرار منفر، لم تلفحه نار الشاعرية، بل غطته مسحة التكلف والتصنع. ومن ذلك قوله:

إن تمسك الأقدار عن نصرها

فما أنا مطرح نصرها

أو تعبس الظلماء في خدرها

فأنت يا برق أنر خدرها

فصور الشاعر هنا صور كابية لا بريق فيها، وتكرار كلمتي: (نصرها وخدرها) في العروض والضرب، في البيتين السابقين، لا يوحي باختيار

موفق لما اكتنزه الشاعر من مفردات كان يتوخى أن تتيح له التلوين والتنويع، وخاصة أنه كرر كلمة (قدرها) أيضاً في بيت ثالث بالطريقة ذاتها، فقال:

لا تخفضن يا دهر قدرها

كل كريم رافع قدرها(٧)

وخطاب (الدهر) هنا خطاب ذهني صرف، ولم يقع فيه تقطير لفكرة مكثفة، ولا إثبات أجنحة لشيء فكري ليحلق، أو ليتحول من المجرد إلى مجسد، ويحقق شرط الشاعرية الأنبل. وربما كان السبب في ذلك كله عدم رسوخ الشاعر في الشاعر بعد، فقد نظم هذه القصيدة وله من العمر ٢٥ عاماً. أو ربما كانت هذه القصيدة من وهاد هذا الشاعر الذي كانت له روابيه أيضاً، مثله مثل كل الشعراء.

ولكن شاعرنا راح يتقدم في فنه شيئاً فشيئاً، وطفق يهضم أساليب القدماء وطرائقهم، ويمتصها امتصاصاً، ثم يصوغ شعراً تبدو ظلال الأجداد فيه وقد هضمت وذابت في النسيج الجديد. فشاعرنا، بعد حين من الزمن، وعى قوالب الشعر القديم جيداً، ثم راح يصب فيها من خزائنه الخاصة، ومن ثقافته، ومن ذوب روحه، ما جعلنا نحس أننا أمام نصوص امتصت نصوصاً، وتراكيب شعرية غائبة، حاورت تراكيب شعرية حاضرة. وسوف نمضي لبيان ذلك متدرجين مع الشاعر وفق العصور الأدبية.

فحين يقول **جبري**:

خل المها والشيح إن لها

ركبا من الجن لا يأوي لهم أحد(٨)

يذكرنا بقول **النابغة الذبياني** في معلقته:

فعد عما ترى، إذ لا ارتجاع له

وانم القتود على عيرانة أجد

وذلك لأن القالبين اللغويين متشابهان، فالأمر في بداية البيتين متماثل، وكذلك الاستئناف بعده، والروي واحد، ولكن حركته مختلفة. وربما يذكرنا بيت **جبري** السابق ببيت آخر **لحسان بن ثابت** يقول:

دع ذا وعد القريض في نفر

يربحون مدحي ومدحي الشرف(٩)

ويذكرنا أيضاً بقول **زهير بن أبي سلمى**:

فعد عما ترى إذ فات مطلبه

أمسى بذاك غراب البين قد نعقا

وحين يقول **جبري** في رثاء **الزهاوي**:

قد تبعد الأرض إلا عن حه انحنا

فليس دون اهتزاز القلب متعد(١٠)

نستحضر على الفور صيغة الاستئناف التراثية الواردة في بيت **أبي أذينة اللخمي**:

والعفو إلا عن الأكفاء مكرمة

من قال غير الذي قد قتلته كذبا(١١)

وصيغة الاستئناف المشابهة في بيت **المتنبي** التالي:

والشمس يعنون إلا أنهم حهلوا

والموت يدعون إلا أنهم وهموا(١٢)

وقد يلجأ شاعرنا إلى دمج بعض التعابير القديمة الواردة في الشعر القديم في شعره، ولكن بكثير من التصرف وتغيير المواقع والسياق، فهو يقول في تجديد **أبي تمام الشعري**:

سئمت مسامعه دموع جفونهم

فوق الطلول وفوق برقة ثهمد(١٣)

يذكرنا ببيت **طرفة بن العبد** في فاتحة معلقته:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد

تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

فقد تكرر في البيتين القديم والمحدث ثلاث كلمات هي: الطلول وبرقة ثهمد. ولكن **جبري** ــ والحق يقال ــ تصرف بها، فغير مواضعها، وأبدل سياقها، مؤكداً أنه راح يهضم ويتمثل ويعيد الإنتاج. وربما كان رسوخه في فن الشعر وراء ذلك، فهو نظم قصيدة **أبي تمام** في العام ١٩٦٠، أي حين كان له من العمر ثلاثة وستون عاماً.

وكذلك نجد شاعرنا في قصيدته "الآمال الذاهبة"، وهي قصيدة تحريضية، لا يبعد عن قاموس الجاهليين ومفرداته، بل يسوق في شعره ألفاظه سبق أن تداولها الجاهليون أمثال: الفعل (خنى)، والحوض المتهدم، والمثقف، والحسام، والحياض، والصمصام،

والهزاهز، ومسارح الآرام، يقول **جبري** مثلاً في مطلعه:

مضت العصور وما مضت بسلام

أخنت على الآمال والأحلام(١٤)

وفعل (الخنى) الوارد هنا يمثل بعثاً وإحياء للفعل ذاته، وقد ورد في معلقة **النابغة الذبياني**، في قوله في ديار مية:

أمست خلاء وأمسى أهلها احتملوا

أخنى عليها الذي أخنى على لبد

وكذلك الشأن في إيراد **جبري** لعبارة (الحوض المتهدم) في بيته:

فالملك أصبح حوضه متهدماً

قد كان قبل مهدم الأيام(١٥)

فقد وردت من قبل في معلقة **زهير بن أبي سلمى**، بل في بيته القائل:

ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه

يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم

ولكن استثمار **جبري** للتقليد التراثي هنا، بدا وكأنه قد خرج من بوتقة صهرته وصيرته شيئاً جديداً، بيد أن **جبري** في نظرنا ارتطم في تناقض عجيب حين قال إن الملك صار مهدماً، وكان من قبل مهدم الأيام أيضاً. فسوى بين حالي الملك في الحاضر وفي الماضي، وهذا مما لا معنى له البتة. ثم إن قوله مهدم الأيام قول غث لا يلوح فيه حسن اختيار، أو تدبر في انتقاء القافية.

ويتابع **جبري** بعث صور جاهلية من مراقدها، ويجتهد أن يقدمها في إهاب جديد، فهو يقول:

رمتنا تصاريف الزمان ولو رمت

جوانب رضوى ما استقرت حوانيه(١٦)

والصورة التي يرد فيها جبل (رضوى) الركين المكين، تعاورها القدماء كثيراً، وهاهو ذا الشاعر الجاهلي **بشر بن أبي خازم الأسدي** يقول مادحاً بني بدر:

لو يوزنون كيالا أو معايرة

مالوا برضوى ولم يعدلهم أحد(١٧)

وهناك صور جاءت عند القدماء، فكررها **جبري** مبدلاً كلمة بكلمة، ومبقياً على حقيقة التركيب كما هي، ومنها قوله:

تجوز بهم رمضاء كل تنوفة

سوابح خيل تهتدي بسوابح(١٨)

وقراءة هذا البيت تجعل بيت **النابغة** في وصف جيش الغساسنة يهجم على الذاكرة:

إذا ما غزوا بالجيش حلق فوقهم

عصائب طير تهتدي بعصائب(١٩)

وفي القصيدة ذاتها، تطالعنا صورة شعرية أتى بها **جبري**، وهو ينظر إلى بيت **لأبي نواس** جاءنا من القرن الثاني الهجري، قال **جبري** في الزمن الحديث:

مشى الوحي فيهم مشية البرء في الضنى

فأي فتى من سحره غير طافح

وقال **أبو نواس** في الزمن القديم:

فتمشت في مفاصلهم

كتمشي البرء في السقم

ورأى الباحث (**عبد الله الرشيد**)، وهو محق في ذلك، في صورة **جبري** احتذاء خالصاً لا تجديد فيه(٢٠)، حتى أن (**جبري**) لم يجد مندوحة لديه عن تكرار كلمة (المشي) في بيته، رغم عدم ملاءمتها للمقام في نظري.

وثمة قوالب لغوية وتراكيب شعرية رأيناها في أشعار القدماء، وقد تكررت بعينها في شعر **جبري**. منها مثلاً قول **جبري** في قصيدته "مناجاة الأرز":

فإن عاش عشنا في ظلال نعيمه

وإن مات متنا واحتوتنا محاهله

وهذا البيت يستدعي من الذاكرة بيتاً مشابهاً من قصيدة **لتميم بن جميل الطوسي**، وجاءت في ختام قصة طريفة وقعت ما بين الشاعر **تميم والخليفة المعتصم**. وفيها تشفع الشاعر بصبية له للخليفة، الذي عصى أمره ذات يوم، فأهدر دمه، فقال الشاعر:

فإن عشت عاشوا خافضين بنعمة

أذود الـــردى عـــنهم، وإن مـــت موتـــــــــــــــه!(٢١)

....

بيد أن الشاعر الذي استلهم الشعر القديم، في بيت أو أكثر، مقلداً ومحتذياً ومتمثلاً، رأى في شعر شعراء كبار ميداناً للهضم، وفسحة للامتصاص، ومجالاً للحوار. ومن هؤلاء الشعراء الكبار ستة شعراء عباسيين هم:

١ ـ أبو تمام. ٢ ـ البحتري ـ أبو فراس الحمداني. ٤ ـ المتنبي. ٥ ـ الشريف الرضي. ٦ ـ أبو العلاء المعري.

وسنكتفي بمثال أو اثنين أو ثلاثة من كل شاعر، دفعاً للإطالة، لننتهي بعدئذ إلى ظواهر أخرى تؤكد النزعة الإحيائية في شعر هذا الشاعر.

جبري وأبو تمام:

ففي قصيدة **جبري** المعنونة بـ **"أبي تمام"** يقول **جبري**:

فتح الفتوح ما سمعت دويه

بين الجنادل والصعيد الأجرد

غنت به الأيام في دورانها

فسجت به أنغام كل مغرد(٢٢)

وفي هذين البيتين صدى واضح لقول **أبي تمام** في بائيته المعروفة:

فتح الفتوح تعالى أن يحيطـــــــه

نظم من الشعر أو نثر من الخطب

وكذلك يبدو شاعرنا في بيته التالي:

في الشام أهلك ما جحدت عهودهم

ليت العهود على النوى لم تجحد

وقد استحضر وتمثل بيت **أبي تمام** التالي ثم أعاد صياغته:

بالشام أهلي وبغداد الهوى، وأنا

بالرقمتين، وبالفسطاط إخواني

جبري والبحتري:

أما البحتري فقد حاوره الشاعر ودخل في عالمه الشعري في قصيدتين اثنتين، حملتا الرقمين(٥٦) و(٨٣). الأولى أعدت لتلقى في مهرجان **البحتري** في العام ١٩٦١، والثانية بعنوان "مناجاة **البحتري**" وقد نظمها الشاعر في العام ١٩٧٧. أي قبل وفاته بثلاث سنوات.

وجبري في القصيدة يبدو كأنه يفكك بعض أبيات **البحتري**، ثم يعاود نسجها، فتتجلى في تركيب محدث ونسج طريف، فقد قال **البحتري** في حنينه إلى الشام:

أأتخذ العراق هوى ودارا

ومن أهواه في أرض الشآم

فجاء **جبري** وامتص رحيق هذا البيت، ثم حوله شهداً ونغماً رقيقاً، فقال:

جلق ـ والله يحمي أرضها ـ

لملمت من حبه ما بعثرا

ملكت منه الهوى غوطتها

وبراه من هواها ما برى(٢٣)

ويطلعنا الأستاذ (**قدري الحكيم**) على الصلة الخفية ما بين شعر **جبري**، وشعر **البحتري**. وهي صلة لا يعرفها إلا من عرف جزئيات دقيقة من شعر **البحتري**، ومنها مثلاً وصف **البحتري** لحبيبته (**علوة**) تلك التي قال فيها:

بيضاء يعطيك القضيب قوامها

ويريك عينيها الغزال الأحور

فجاء **جبري**، وقد ارتدى برد الناقد الشعري، فأدار كلامه على كلام **البحتري** في مضمار وعر عسير، فقال في بيت **البحتري** السابق:

رب بيــت فــي غــزال أحــور

كان أحلى من غزال أحوارا

وهذا بيت يقارن فيه **جبري** جمالاً حسياً بجمال روحي، وبعبارة أخرى يقارن بين ملموس ومهموس، أو بين مجسد ومجرد، والمراد هنا هو الغزال الأحور، ووصف **البحتري** لهذا الغزال، وهو وصف تفوق بجماله على جمال الغزال، مثبتاً أن الشعر في أحيان معينة يتفوق في ماهيته على موضوعه، ويضحي هو المبتغى لا المرتقى، مما يحمل المتلقي على التأمل في الشكل، والذهول عن المضمون.

ويمضي **جبري** في رائيته، فيشير إلى وصف **البحتري** لاعتلاء المتوكل للمنبر الذي يكاد أن يسعى إليه، وإلى قصيدة **البحتري** السينية في وصف إيوان **كسرى**، وإلى قصيدته في وصف احتراب بطون بني

تغلب، ثم اصطلاحها وتناسيها ما انهمر من دماء بنيها. وينهي قصيدته ببيت يعبر عن نزعته العربية الخالصة، فيقول:

ليت في العرب فتى من بحتر

يعظ العرب فيبكي الصخرا

جبري والمتنبي:

وإذا كان **البحتري** شاعراً أثيراً عند **جبري**، فإن المتنبي كان الشاعر الأثر لديه. فقد قرأ صاحبنا شعره منذ اليفاعة، واقتنى ديوانه وهو في الإسكندرية، ثم ألف كتاباً عنه. وكل أولئك يعني أنه عايش شعر **المتنبي** حافظاً وهاضماً ودارساً ومحاوراً.

نظم **جبري** في العام ١٩٣٥ قصيدة في **المتنبي**، وقال في كتابه "أنا والشعر" معلقاً عليها:

"... حاولت على قدر ما أعان الإمكان أن أبعث **المتنبي** من مدفنه حتى أراه ماثلاً لعيني، ولم يتم ذلك إلا برجوعي إلى شعره. وقد كنت أبحث عن صورته في تضاعيف هذا الشعر، وكنت أحصي بعض حوادث حياته كما رأيتها في قصائده، متبعاً في ذلك أطوار حياته من أولها إلى آخرها"(٢٤).

فجبري إذن مهموم في قصيدته في **المتنبي**، التي شغله مطلعها كثيراً، بتقديم صورة عن ممدوحه، من خلال أشعاره وسيرة حياته، فهو شاعر قد ملأ الدنيا، وصار قصيدة في فم الدهر، وهو شاعر دائب الترحال، لم يهدأ باله يوماً، وقد جل مراده، وعظم طموحه، وانصرف عن مناغاة الحسان والغزل بهن... وفي موضع آخر نرى شاعرنا يشير إلى الحمى التي أصابت المتنبي، وهو في مصر، وإلى مشاعر العروبة التي خامرته في دمشق، وإلى شعره في وصف الحروب ما بين **سيف الدولة الحمداني** والروم، ويتوقف عند انشغال الشاعر بتحقيق المفاخر والأمجاد، وإلى كونه شاعر الحكمة غير المنازع، وإلى بلوغ الشاعر مرتبة الخلود التي سعى إليها.. إلخ.

وحين يقول **المتنبي**:

وما الدهر إلا من رواة قصائدي

إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشداً

نجد **شفيق جبري** يرجع هذا التيه بالشعر فيقول، وقد لجأ إلى الاستفهام:

أتراه قصيدة في فم الدهـــ

ــــر يغني بشعرها أفراده

وحين يقول **المتنبي**:

وتركك في الدنيا دوياً كأنما

تداول سمع المرء أنمله العشر

يردد جبري هذا المعنى في قوله:

في سماع الزمان منه دوي

ترك الشعر خالداً إنشاده(٢٥)

وما صنعه **جبري** في بيته الأخير تمثل بتكرار ثلاث كلمات من بيت **أبي الطيب** القديم، في بيته الجديد، هي: السمع والترك والدوي، ولكن مع تحويل السمع إلى السماع، ونسبة هذه الحاسة إلى الدهر، بدلاً من الإنسان عند **المتنبي**، وتحويل صخب شعر **المتنبي** وضجيجه العالي الذي يصم الآذان، إلى خلود هذا الشعر. وفي ضوء ما تقدم يمكننا القول: شتان بين الصورتين، فقد بقي الأصل متفوقاً جداً على محاكاته.

ولو عدنا إلى تعليق جبري على هذه القصيدة مرة أخرى ووقفنا عند حديثه عن بنية القصيدة لديه، ولا أقول وحدتها، لوجدناه يقول: "... إني كنت أعمل الشعر دون شيء من التنسيق، وما اهتديت إلى هذا التنسيق إلا في قصيدتي في **المتنبي**، وبعد هذه القصيدة كنت لا أعمل قصيدة إلا وضعت كل أجزائها في ذهني، ورتبت هذه الأجزاء حتى لا يدخل بعضها في بعض"(٢٥).

وهذا التصريح الذي أطلقه **شفيق جبري** يعني أنه لم يكن يعنى بتنسيق قصائده قبل العام ١٩٣٥، وهو العام الذي نظم فيه جبري هذه القصيدة. وبعبارة أخرى فإن الشاعر لم يهتد إلى فكرة التنسيق في الشعر إلا بعد أن بلغ من العمر ٣٨ عاماً، وشعره قبل ذلك له سمات أخرى. وهذا ربما لا يسلم به عند التمحيص والتدقيق، الشأن الذي يدفع إلى القول إن تصريحات المبدعين حول إبداعهم لا يصح أن تقبل ببساطة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن التنسيق قد لا يكون ظاهرة إيجابية في الشعر دوماً، فهو في حقيقته يشكل محاولة لإخضاع انفعالات الشاعر، وضبط دفقات إحساسه المتوثب، وتقييد ما ينطلق من لا وعيه، كما هي الحال في أي عمل إبداعي، لمصلحة العقل والحصر والانضباط. وهذا لا يتم إلا بالعديد من محاولات التنقيح والتجويد، مما يغطي مثير الإبداع الأول، وربما يمسح المحاولات البكر للتعبير عن الذات والموضوع في الوقت ذاته. والحق

أن **جبري** كان يمارس في شعره، التجويد والتنقيح، فالقصيدة كان نظمها يستغرق عنده شهراً، أو أكثر أحياناً. ثم إن إعمال العقل في التنسيق والتنقيح، وكبت العاطفة الفوارة، والإحساس المتدفق، يعدان سمتين من سمات الكلاسيكية الجديدة في الشعر السوري، تلك التي مثلها **جبري** تمثيلاً أميناً.

وتأكيداً على ما **للمتنبي** من تأثير في شعر **جبري**، نتلبث قليلاً عند قصيدة **جبري** المعنونة بـ"الجلاء" ومطلعها:

حلم على جنبات الشام أم عيد

لا الهم هم ولا التسهيد تسهيد

لنرى أن هذا المطلع يكاد يكون تكراراً لمطلع **المتنبي** القائل:

عيد بأية حال عدت يا عيد

بما مضى أم بأمر فيك تجديد(٢٧)

فالبيتان يشتركان في صيغة الاستفهام ذاتها، في الشطر الثاني، ويشتركان في البحر ذاته، والروي ذاته، لكن بخلاف في حركته. أما الشطر الثاني عند **جبري**، فنرى صورته الأصلية في عجز بيت **المتنبي** القائل:

يا ساقيي، أخمر في كؤوسكما

أم في كؤوسكما هم وتسهيد

فالهم والتسهيد تكررا في عجزي البيتين: القديم والجديد، كما تكررت صيغة الاستفهام. وكذلك نرى في بيت **جبري** التالي:

ليت العيون، صلاح الدين، ناظرة

إلى العدو الذي ترمي به البيد

صدى وترجيعاً لقول **المتنبي** في داليته ذاتها:

أما الأحبة فالبيداء دونهم

فليت دونك بيد، دونها بيد

فصيغة التمني، ولفظة البيد، وردتا في البيتين معاً. وأكثر من هذا وذاك يبدو لنا النفس الشعري في القصيدتين الداليتين متشابهاً، ولا أقول متطابقاً، وذلك لأن شاعرنا، في أحيان عديدة، هضم شعر أساتيذه وتمثله، ثم راح ينسج على منواله، ويستلهم صوره وبناه في قصائده التي تحمل روح العصر مضموناً، وتحمل روح التراث شكلاً(٢٨).

ويطول بنا المقام إذا شئنا أن نتقصى جميع الأبيات التي حاكى فيها **جبري** المتنبي، لذا ندع هذا المبحث لنعاين صلة شاعرنا **بأبي فراس الحمداني**.

جبري وأبو فراس الحمداني:

وإذا تركنا **المتنبي**، وانتقلنا إلى أبي فراس **الحمداني**، لنرى مدى تفاعل شعر **جبري** مع شعره، وجدنا في قصيدة **جبري** المعنونة بـ "فارس العرب" أصداء كثيرة تردد أشعاراً **لأبي فراس**. وقد أحصى الأستاذ **قدري الحكيم** ما لا يقل عن تسعة أبيات **لجبري**، لها نظائر في شعر **الحمداني**، ومنها على سبيل المثال قول **جبري** مخاطباً أبا فراس الذي أسره الروم في إحدى معاركه، فراح يقطع أيامها حسرات متذكراً أمه الوحيدة في الشام:

يا حسرة من وراء اليم تحملها

يظل قلبك من لأوائها يجب

لو يفصح الشعر عن دمع تكتمه

لكان من شعرك الريان منتحب

عليلة في ظلال الشام والهة

هذا معللها في القيد منتشب

إذا اطمأنت إلى الأحداث مهجتها

ثارت بها ذكر كالموج تصطخب(٢٩)

وهذه أشعار تذكر بما سبق أن أنشده **أبو فراس الحمداني** في قوله:

يا حسرة ما أكاد أحملها

آخرها مزعج وأولها

عليلة بالشآن مفردة

بات بأيدي العدا معللها

إذا اطمأنت، وأين؟ أو هدأت

عنت لها ذكرى تقلقلها

أما البيت الذي يتحدث فيه جبري عن الدمع المكتوم عند **أبي فراس**، فقد كان شاعر بني **حمدان** ذكره في شعره حين قال:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر

أما للهوى نهي عليك ولا أمر

بلى أنا مشتاق وعندي لوعة

ولكن مثلي لا يذاع له سر

إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى

وأذللت دمعاً من خلائقه الكبر

الشريف الرضي:

وقد أشار السيد شارح الديوان إلى الصلة ما بين بيت شعري **لجبري** في نونيته في **الشريف الرضي** يقول فيه:

إن كنت من زين الخلافة عاطلاً

فلقد أراك تموج بالأزيان

فقال (قدري الحكيم):

وصدر البيت إشارة إلى طموح **الشريف الرضي** إلى الخلافة، فقد قال في مدح **القادر بالله** وهو الخليفة العباسي:

عطفاً أمير المؤمنين فإننا

في دوحة العلياء لا نتفرق

ما بيننا يوم الفخار تفاوت

أبداً كلانا في المعالي معرق

إلا الخلافة ميزتك فإنني

أنا عاطل منها وأنت مطوقة(٣٠)

جبري والمعري:

وفي قصيدة **جبري** في مهرجان **المعري** حوار شعري ما بين شاعر الشام، وشاعر المعرة، فحين يقول **المعري** في رثائيته المشهورة:

خفف الوطء ما أظن أديم الـ

أرض إلا من هذه الأجساد

يردد **جبري** هذا البيت مضيفاً إليه شيئاً من تاريخ الأدب المتصل بحياة **المعري**، فيقول:

خفف الهمز، ما أظن رفات الشـ

ـيخ يرضى بضجة لقيانه

عاش في عزلة ومات عليها

في هدوء اعتزاله رضوانه(٣١)

....

ولم تكن عمليات الاحتذاء والهضم والتمثل والحوار، العناصر الوحيدة التي تجعل من **شفيق جبري** شاعراً إحيائياً، بل كانت بعض سمات شعره الأخرى تؤيد ذلك وتدعمه وتقويه، **فجبري** كان، كالقدماء، يعنى بالمطلع عناية كبيرة، ظناً منه أن الشعر قفل، مفتاحه المطلع، وتأسياً بأستاذه الأكبر **(المتنبي)** الذي كانت جودة المبدأ من أجل محاسن شعره، وأشرف مآثره، كما يقول **ابن رشيق**(٣٢). بل ربما يصح الزعم أن ذلك كان متابعة منه **لأبي تمام** الذي كان يوصف بأنه فخم الابتداء، ولابتدائه روعة، وعليه أبهة، كقوله:

الحق أبلج والسيوف عوار

فحذار من أسد العرين حذار

وقوله:

السيف أصدق أنباء من الكتب

في حده الحد بين الجد واللعب(٣٣)

وها هو ذا شاعرنا يكتب في مقدمة قصيدته ذات الرقم (٥٥) من ديوانه، وهي بعنوان **"أبو تمام"** عن هاجسه الكبير في اختيار المطلع ما يلي:

"... لم تدركني الحيرة في يوم من الأيام، كما أدركتني في اختيار مطلع لهذه القصيدة، فإني فضلاً عن جهدي فيها وتعبي وشدة تنقيحي وتهذيبي وطول المدة التي اشتغلت فيها بهذا التنقيح وهذا الترتيب، أقول: فضلاً عن هذا كله، جهدت جهداً كثيراً وتعبت في اختيار المطلع، فقد كان مطلعها الأول:

ضج العراء وحار كل مسهد

ثم لاحظت أن كلمة "ضج العراء" وردت في قصيدة سابقة، ولم أفطن إلى ذلك، فانتخبت المطلع الآتي:

ارمي بطرفك في الرماد الأرمد

فلاحظت أن الرماد الأرمد قد يصعب فهمهما على الجماهير، فجئت إلى المطلع التالي:

سدوا النجوم على عيون الهجد

فنفر ذوقي من كلمة الهجد، فاخترت مطلعاً آخر:

هذي يدي لفي الذراع على يدي

فوجدت أن هذا المطلع فيه شيء من روح الشباب، وأنا جاوزت الستين، فخففت التصنع، فقلت أخيراً:

دمع على خد وورد في يد

فقلت: هذا المطلع أصلح ما يكون للمواكب: دموع الفرح والسرور، وحمل الورد والزهر، وبقيت حتى إنشاد القصيدة حائراً في اختيار مطلع من هذه المطالع كلها. ولما أعلن اسمي ومشيت إلى المنبر، وجدت أن عدد السيدات والأوانس كاد يفوق عدد الرجال، فقلت: هذي يدي.. أصلح لهذا الحشد والمجتمع، وهكذا كان"(٣٤).

وهذا النص الطويل لا يكشف عن الهجس الشديد بالمطلع في القصيدة فحسب، بل يكشف أيضاً عن شيء من صنعة هذا الشاعر، فهو:

أولاً: يريد الجديد، ويهرب من التكرار، لذا فر من المطلع الأول.

وثانياً: يريد الوضوح ولا يريد التقعر والغرابة اللذين قد يقفان حائلاً دون تفاعل الجماهير مع الشعر، لذا هجر المطلع الثاني.

وثالثاً: يحكم ذوقه في شعره، ويحتكم إليه في اختيار المفردات، لذا غادر المطلع الثالث، بسبب مجيء كلمة (الهجد) فيه.

ورابعاً: لا يريد التصنع والتكلف، بل يريد الصنعة، حسب مصطلح شوقي ضيف في كتابه "الفن ومذاهبه في الشعر العربي"، ولهذا اختار المطلع القائل:

هذي يدي، لفي الذراع على يدي

لمن المواكب كالخضم المزبد

وهو مطلع يذكر المرء ببيت **لحافظ إبراهيم** يقول:

هذي يدي عن بني مصر تصافحكم

فصافحوها تصافح نفسها العرب

وفكر **جبري** في مطلع خامس ارتضاه، ولكنه عند الإنشاد اختار المطلع الرابع. وهذا خامساً: يشير إلى دور الإنشاد في اختيار الألفاظ، وإلى غياب الكتابية لمصلحة استبداد الشفاهية في خيارات شاعر أواسط القرن العشرين في سورية.

والنظر في المطالع الخمسة، يقودنا إلى اهتمام الشاعر بالتصريع، فكلها مصرعة. وثمة سبعون قصيدة مصرعة في ديوان الشاعر، من أصل /٨٤/ قصيدة(٣٥).

وبعبارة أخرى فإن ما نسبته خمسة وسبعون بالمئة من قصائد **جبري** جاءت مصرعة. والتصريع كما يقول القدماء هو إشارة إلى أن المتكلم يبدأ حديثه بالشعر لا بالنثر.

ويضاف إلى التصريع ظاهرة بارزة جداً في شعر شاعر الشام، وهي رد الأعجاز على الظهور. **فشفيق جبري** أستاذ غير منازع في هذا الملمح، ولعله السمة الأبرز في شعره. والأمثلة على ذلك كثيرة. وقد أحصيت أربعين مثالاً على تلك الظاهرة وردت في القصائد العشر الأولى فقط من الديوان.

وقد كان **جبري** يرد العجز عن الكلمة الأولى في بيته، وأحياناً يرده على الكلمة الثانية أو الثالثة أو الأخيرة في الصدر، بحيث يتكرر العروض والضرب في البيت الواحد. ومن تلك الأمثلة قول **جبري** في قصيدته الأولى:

وما يئست نفسي من الدهر إنما

تنكرت الأخلاق فاختارت اليأسا

وقوله:

ليت العهود وما تراخى ظلها

بقيت على طول السنين عهودا(٣٦)

وقوله:

أممت لبنان والأشجان تصحبني،

فما صحبت بأرض الأرز أشجانا(٣٧)

وقوله:

تلك الليالي وما طويت وشاحها

حتى طويت من الشهاب وشاحا(٣٨)

وما تقدم يشير إلى أن جبري لم يدع سجيته الشعرية تتحكم في قريضه، بل كان يعمل ذهنه في الاختيار والتجويد والتجميل. وهذا، وإن وفر حداً ما من الموسيقى الداخلية، إلا أنه وشي بشيء من التكلف والتصنع.

ولكن (**جبري**) الحريص على التصريع وإقامة لون من الموسيقى الداخلية، كان يأسف إذا اضطر إلى قافية حوشية لم يتمكن من تبديلها، فقد علق في قصيدته عن (**فوزي الغزي**) على القافية الواردة في هذا البيت:

الرافعين إلى الثريا عزمهم

عزاً يقلق دهرهم صيخودا

بقوله: "كان يجب علي أن أطرح هذا البيت كله، وأن أستغني عنه إذا لم أهتد إلى قافية غير هذه القافية"(٣٩) يعني بها كلمة (الصيخود).

....

ونخلص مما تقدم إلى مجموعة من النتائج نركزها في النقاط التالية:

١ ـ إن **شفيق جبري** كان شاعراً إحيائياً بامتياز اقتفى أثر شعراء جاهليين وإسلاميين وعباسيين. وقد حددنا نماذجهم التي اقتفاها، بعد أن حددنا أسماءهم بدقة.

٢ ـ إن اقتفاء آثار الأسلاف من الشعراء قد تراوح ما بين احتذاء وامتصاص وحوار. فقد وفق **جبري** أحياناً، وأخفق أحياناً أخرى. بيد أن بصمته الشخصية بدت للعيان في كثير من قصائده، ولم تغب صورته وسط الزحام غياباً كاملاً.

٣ ـ إن ظاهرتين أخريين طبعتا شعر هذا الشاعر وأكدتا انتحاء إبداعه سمت النماذج القديمة، وهما الاهتمام الشديد بمطلع القصيدة، والانهماك الساطع في رد الأعجاز على الظهور.

٤ ـ إن شعر **جبري**، بوصفه شعراً إحيائياً بامتياز، لم يكن فريداً في بابه، فقد كان له نظائر في مصر، تمثلت بأشعار **محمود سامي البارودي، وحافظ إبراهيم**، وفي الشام بأشعار **خليل مردم، وبدوي الجبل وخير الدين الزركلي**. الشأن الذي يؤكد أننا إزاء شاعر مثل مرحلة من مراحل الشاعر العربي هي (الاتباعية الجديدة)، التي يقتفي فيها المجددون خطى الأقدمين، في الصياغة والشكل، ولكنهم يختطون دروباً معاصرة من حيث المضمون والمحتوى.

المراجع والحواشي حسب تسلسل ورودها في البحث:

(١) أنا والنثر، **لشفيق جبري**، ط، مصر، ص ١٥.
(٢) **شفيق جبري** ورسالة لم تتم، **عادل الفريجات**، مجلة المعرفة، دمشق، ع ٢١٩.
(٣) رجل الصناعتين ـ **شفيق جبري ـ لعبد الله الرشيد**، الرياض ١٩٩٤ ص ٧٣.
(٤) نوح العندليب، ديوان **شفيق جبري**، دمشق، ١٩٩٤، ص ١٠٥، وأنا والشعر ص ٣٨.
(٥) نوح العندليب ص ١٠٥.
(٦) الأغاني، **لأبي فرج الأصفهاني**، ط دار الكتب المصرية ٢٠/٦.
(٧) نوح العندليب ص ٤٠.
(٨) نوح العندليب ص ٢٧١.
(٩) ديوان **حسان بن ثابت**، تح **عبد الرحمن البرقوقي**، ط مصر ص ٢٨٤.
(١٠) نوح العندليب ص ٢٧١.
(١١) الأنس والعرس، **للآبي**، تح **ايفلين يارد**، دمشق ١٩٩٩ ص ٤٠٢.
(١٢) ديوان **المتنبي**، بشرح **العكبري**، تح **كمال طالب**، بيروت ١٩٩٧ ١٧/٤.
(١٣) نوح العندليب ص ٢٣٢.
(١٤) نوح العندليب ص ١٨.
(١٥) م.ن. ص ٢٨.
(١٦) م.ن. ٢٨.
(١٧) ديوان **بشر بن أبي خازم الأسدي**، تح **عزة حسن**، دمشق ١٩٦٠ ص ٥٧.
(١٨) نوح العندليب ص ٢٢١.
(١٩) ديوان **النابغة الذبياني**، تح **محمد أبو الفضل إبراهيم**، القاهرة ١٩٧٧ ص ٤٢.
(٢٠) رجل الصناعتين، **للرشيد** ص ١٦٧.
(٢١) العقد الفريد **لابن عبد ربه**، تح **أحمد أمين** وصحبه، ط القاهرة ١٥٨/٢.
(٢٢) نوح العندليب ص ٢٣٤.
(٢٣) نوح العندليب ص ٢٤١.
(٢٤) أنا والشعر، **لشفيق جبري**، ط مصر ص ٥٦.
(٢٥) نوح العندليب ص ١٨٨.
(٢٦) أنا والشعر ص ٦٧.
(٢٧) ديوان **المتنبي**، بشرح **العكبري** ٣٧/٢.
(٢٨) بحوث ورؤى في النقد والأدب، **لعادل الفريجات**، دمشق ٢٠٠٧ ص ٢٠٣.
(٢٩) نوح العندليب ص ٢٥٧.
(٣٠) م.ن.ص ٢٦٦.
(٣١) م.ن.ص ٢٠٥.
(٣٢) العمدة، **لابن رشيق**، تح **محمد قرقزان**، دمشق ١٩٩٤ ٣٩٤/١.
(٣٣) م.ن. ٤٠٨/١.
(٣٤) نوح العندليب ص ٢٣٧ ـ ٢٣٨.
(٣٥) رجل الصناعتين، **للرشيد** ص ١٣٦.
(٣٦) نوح العندليب ص ١٥٢.
(٣٧) م.ن. ص ٤٩.
(٣٨) م.ن. ص ٢٩٦.
(٣٩) أنا والشعر ص ٩٧.

ما حقيقة الأمر

(ماريو فارغاس يوسا بين السياسة والإبداع)

□ ماجدة حمود *

أحب أن أشير إلى أن عنوان هذه الدراسة يطرح قضية (علاقة السياسة بالإبداع) التي تحتاج إلى كثير من الحوار والدراسة، لكونها تؤرق العرب أكثر من غيرهم! إذ يلاحظ ما إن فاز الروائي البيروفي ماريو فارغاس يوسا بجائزة نوبل للآداب، حتى رأينا بيننا من يهاجمه لكونه عنصرياً ضد العرب، خذل قضيتهم المركزية! بل وجدت من يقول: لماذا لا يفعل يوسا مثل ماركيز الذي هاجم صراحة عدوانية الصهاينة على الفلسطينيين!

في البداية لابد أن نقر بدور السياسة في تقديم جوائز أدبية سواء أكانت عربية أم عالمية! كما لابد أن نوضح أن ماركيز صرح بدعمه للقضية الفلسطينية بعد أن حاز جائزة نوبل (١٩٨٢) وكذلك الروائي البرتغالي (ساراماغو) لأن من يحصل على هذه الجائزة، تسلط الأضواء عليه، إذ يصبح شخصية عالمية مؤثرة!

من أجل مناقشة علاقة السياسة بالإبداع لابد أن نتساءل: أيهما أكثر أهمية للمتلقي ما يبدعه الروائي أم ما ينشره من آراء سياسية قد تهجس بالمصلحة الآنية!؟ أين نجد المتعة في الفن أم في مقال مرتجل تمليه لحظة عابرة؟!

بعبارة أخرى: أين أجد المبدع أكثر صدقاً في إبداعه أم في تصريحاته السياسية؟ ثم ألا تتأثر هذه التصريحات بما تبثه أجهزة الإعلام الغربي، التي لا تتفهم قضايا العرب، وتنطق بوجهة نظر أعدائهم؟ هل يحق لنا أن نحاكم **يوسا** لعدم تعمقه في تاريخنا وقضايانا؟ فقد اتهم بأنه لا ينظر لإسرائيل بصفتها كياناً معتدياً!! أين العرب في نشر قضاياهم في الغرب، وفضح الممارسات العدوانية للكيان الإسرائيلي؟

لقد حوصر **يوسا** بتهم استمدت من بعض مواقفه السياسية (تخلى عن الحزب الشيوعي، تخلى عن شعبه في البيرو، يعيش في الغرب، ويحمل الجنسية الإسبانية، يمالئ أمريكا وإسرائيل...)

* ناقدة، أستاذة الأدب الحديث في كلية الآداب ــ قسم اللغة العربية، جامعة دمشق، عضوة في مجلس الاتحاد وعضوة في هيئة تحرير الموقف الأدبي.

أعترف لكم بأنني لن أعقد **ليوسا** محاكمة انطلاقاً من مواقفه السياسية، التي تخضع لمؤثرات خارجية أهمها سيطرة الصهاينة على وسائل الإعلام الغربي! كما تخضع لحاجات يمليها الضعف البشري (المال والشهرة) وإنما سأعقد له محاكمة أدبية، حيث أجد المبدع أكثر صدقاً مع نفسه!

إن الملاحظة الأولى التي نسجلها، هنا، أن كثيراً من مهاجمي **يوسا**، كالعادة، لم يقرؤوا رواياته أو مؤلفاته في نظرية الرواية !!!! ومن قرأه اتهمه بإتقان اللعبة الفنية على حساب العمق الفكري ونصرة القيم الإنسانية! بل وجدناهم يتساءلون: أين روح الكاتب؟ هل لديه انفصام ضميري، حتى أصبحت الكتابة ترفاً، كما قال **سارتر**؟(١).

إذاً سأناقش بعض هذه الآراء انطلاقاً من مؤلفات **يوسا** نفسه خاصة أنه وهب حياته للرواية (تنظيراً وإبداعاً) وسأحاول دراسة صورة العرب وأمريكا في روايته "حفلة التيس" لكن قبل ذلك سأقدم رؤيته لعلاقة الكتابة الروائية بالأيديولوجيا، وما هي صلتها بالحياة؟

من أجل الإجابة عن تلك الأسئلة توقفت عند مفهومه لنظرية الرواية، ففي كتابه، المترجم إلى العربية، وهو بعنوان "رسائل إلى روائي شاب" يدعو فيه إلى الكتابة في مواضيع تفرضها الحياة عليه، بعيداً عن الأيديولوجيا التي يتبناها، وهذا ما ينقص بعض الروائيين العرب، لهذا نصح **(يوسا)** المبدع أن يتجنب تلك المواضيع المفتعلة التي لا تولد بصورة حميمة من تجربته الذاتية، ولا تصل إلى وعيه بطبيعة لها سمة الضرورة، من هنا تتلخص حقيقة الروائي وصدقه في تقبل شياطينه الخاصين، وخدمتهم بقدر ما تسمح به قواه! هنا نتساءل: هل تكون القضايا العربية في صلب تجربة **(يوسا)** الحميمة!؟

ثم يلفت النظر إلى أن الكتابة مؤثرة حين يؤسسها التخييل، الذي يتدخل في جميع عناصر الرواية (المكان، الزمن، الراوي...) فيستطيع تحرير الإبداع من معطيات الواقع الآني وتزويده بالاستقلال الذاتي، عندئذ يمتلك القدرة على الإقناع بعالمه الروائي المتخيل، والذي لم يقطع صلته بالإنسان وبأحلامه! من هنا يمكننا أن نلاحظ هاجسه بالهم الإنساني، فقد انتقل مثلاً في روايته "الفردوس على الناصية الأخرى" من هم تحرر المرأة **(فلورا تريستان)** إلى تحرر الإنسان المقهور أياً كان! بل حاول أن يخترق عوالم جديدة حين قدم أزمة الإبداع لدى الفنان **(غوغان)** التي جعلها أزمة وجود! بل ربط تجدده بانفتاحه على حضارات أخرى (في تاهيتي) ترى الأصالة في الآخر المختلف، وتنزع من ذاكرتها مقولات عنصرية، يربى عليها الإنسان!

من هنا نستطيع أن نتفهم رفض **يوسا** أن تكون الرواية جزءاً من السيرة الذاتية! إذ ثمة شوق في أعماق كل روائي، على حد قوله، إلى العيش في عالم مختلف عن ذاك الذي يعيشه، سواء أكان عالم الإيثار والمثالية والعدالة أم كان عالم الأنانية المنكبة على إشباع أقذر الشهوات المازوشية والسادية!

إذاً يدعونا **(يوسا)** للعيش في عالم الرواية من خلال الكلمة، التي أبدعها الروائي بصورة مشفرة، فنعايش تنازعه بين الواقع المتاح وبين رغبته (أي رذيلته أو نبله) فيستبدل بالواقع ما يحلم أن يعيشه، فهو يصغي لنوازعه الداخلية ولخياله، كي يجسد عالماً يلبي فيه حاجاته الروحية والجسدية.

وبذلك نجده معنياً بتجسيد رواية ذات هندسة معمارية تقوم على المخيلة ولا تقطع صلتها بالواقع المعيش، إذ لن يستطيع الروائي أن يتخلى عن بعض الأحداث والأشخاص والظروف التي عايشها، وتركت أثراً في ذاكرته، وحركت خياله المبدع، فيبني انطلاقاً من تلك البذرة عالماً متكاملاً، إلى درجة يبدو فيها من المتعذر التعرف على تلك المادة الأولية المأخوذة من السير الذاتية، التي كانت صلة الوصل بين المتخيل والواقع، لكن الروائي استطاع أن يتجاوزها بفضل الإبداع.

إذاً إن التحدي الإبداعي الذي يواجه الروائي هو القدرة على تحويل العالم الواقعي، الذي يمتلكه المبدع عبر التجربة، إلى عالم متخيل، يستخدم فيه أدوات رمزية، إذ كثيراً ما نجسد التباساً بين التطلع إلى الاستقلال الذاتي عبر الخيال والعبودية لما هو واقعي، لكن لن يتمكن أحد الفصل بينهما، فالخيال يستمد مواده الأولية من الحياة الإنسانية، ويغنيها بدوره، فيتيح لنا فرصة العيش في حياة أخرى أكثر جمالاً مما هي عليه في الواقع.

من هنا يحدد **(يوسا)** سمة الروائي الأصيل فحين يكتب استجابة لنداء الأعماق، نجده لا يختار موضوعات بعقله وإنما بروحه وإحساسه! لهذا لن يكتب المبدع الحقيقي استجابة لنوازع آنية، وسيفشل كل من يفكر بكتابة ترويجية لفكر ما أو عقيدة، دون أن يفكر بالجانب الجمالي، الذي يمتلك القدرة الحقيقية على التأثير في المتلقي! لأنه سيكون بعيداً عن كل ما هو ضيق ومحدود (كالمصلحة المادية والإعلامية).

إن ما يهمه هو إثارة الدهشة والجمال، لهذا دعا إلى البحث عن مظهر للحياة قد يكون منسياً وتسليط الضوء على وظيفة مهمشة في التجربة الإنسانية والوجود، كي يقدم لنا رؤية غير مسبوقة للحياة(٢) ولكن أنى يمكن أن يتحقق ذلك إذا لم يتعمق المبدع في قضايا الإنسان والوجود!؟

إن هذا الوعي الجمالي في نظرية الرواية جعل متابعة رواياته متعة لا تنسى! فمثلاً حين نتأمل روايته "حفلة التيس" التي لو لم يكتب سواها لكفته مجداً، سنجد خطأ تلك المقولات، التي تتهمه بالتخلي عن أهل بلده، كما تتهمه بمعاداة العرب! فقد عايشنا عبر لغة الفن المدهش آلية الاستبداد، التي نعاني منها نحن العرب مثل بلدان أمريكا اللاتينية! لذلك أمتعتنا الرواية برسمها صورة المستبد، أيا كان، عن طريق معايشتنا أعماق طاغية الدومينيكان (**تروخييو**) في لحظات ضعفه وقوته، حتى إنه لم يستطع الارتباط مع الآخر، أيا كان، بأية علاقة إنسانية (حب، صداقة...) إذ لا مكان لديه للعائلة، أو للدين، أو للفن، وبالتالي فهو بعيد عن تلك العلاقات الروحية التي ترتقي بالنفس البشرية! وقريب من تلك الأفعال الوحشية التي لا يوقفها ضمير أو أي إحساس بكرامة الإنسان!

وقد استطاع أن يمتعنا بفضح آلية الاستبداد، وكيف تمت مقاومته، حين جسد أصوات أعوانه ومعارضيه! فعايشنا الحاشية حوله، وهي تتملقه، وتستجديه، بل تحول الجميع إلى عبيد له، حتى إنهم ضيعوا كرامتهم من أجل الفوز برضاه، فكان هدر إنسانيتهم من أجل (**تروخييو**) أمراً طبيعياً! لذلك وجدنا رئيس وزرائه، يضحي بأعز مخلوق لديه، إذ يقدم ابنته الصغيرة قرباناً لسرير شهوات هذا الطاغية! لهذا أتاحت لنا الرواية معايشة عمق المعاناة الإنسانية لدى هذه الابنة التي دمرت هذه التجربة كيانها! فكرهت حياتها مثلما كرهت أباها!

كما أتاحت لنا هذه الرواية فرصة معايشة الأجواء المسمومة التي يبثها الطاغية بين حاشيته، كي يفوز بإخلاصهم وتفانيهم، بعد أن يمسخ شخصيتهم ويحولهم إلى عبيد!

قد تكون رواية "حفلة التيس" انتقاماً من الاستبداد، الذي عايشه بشكل يومي في بلده (البيرو) خاصة بعد أن رشح **يوسا** نفسه لرئاسته، وقد صرح بأن الهزيمة لم تؤلمه، قدر ما آلمه تحول أعوانه إلى معسكر الخصم المنتصر (**فيجيمور**) الذي لم يستطع تحقيق العدالة، مثلما لم يستطع القضاء على الفقر، فأحس أن الفرق بينه وبين خصمه، الذي انتصر عليه، كالفرق بين الليبرالية والمحافظة في الاقتصاد، وبين الاستبداد والتعددية في السياسة، لهذا ليس غريباً أن تنتهي فترة حكم هذا الرئيس بهربه عام (٢٠٠٠) إلى اليابان بعد فضيحة فساد(٣).

لم يعايش (**يوسا**) المستبد في بلاده فقط، بل رحل إلى كتب الرواية والتاريخ ليبحث (كما حدثنا حين زار دمشق) حوالي أربعة عشر عاماً في عوالم الاستبداد، عن تفاصيل ملامحه، وآلية تفكيره! لهذا استطاع أن يدهشنا بتفاصيل رائعة وبلغة ساخرة (يستطيع أن يتحكم بالملايين من رعيته، ولا يستطيع التحكم بمثانته) فهو رغم ما يحيط به من أعوان وأتباع لن يبوح لأحد منهم بما يعتلج في أعماقه، وما يعانيه من لحظات ضعف بشري! إذ إنه حريص على ترسيخ صورة الإنسان الشبيه بإله في أذهان شعبه سواء في ذلك الإنسان البسيط أم الوزير! إنه يريد أن يراه الآخرون، كما يرى ذاته متفوقاً على كل من يحيط به، لهذا نراه دائماً في حالة إصدار أوامر للآخر، وحين يسمعه فلكي يسفهه! من هنا بدا الآخر، أيا كان، محتقراً! وبات الجميع "قمامة" أمام ذاته المتورمة!

إذاً إن فضح آلية الاستبداد فنياً يخدم الإنسان في أي مكان وأي زمان، باعتقادنا، فيمنح الرواية قدرة الدخول إلى ضمائرنا وعقولنا معاً!

هناك من يتهم (**يوسا**) بممالأة أمريكا، من أجل الحصول على مكاسب مادية! هنا أتساءل: كم كاتب عربي زار أمريكا؟ وكم كاتب يحلم بزيارتها؟

سأحاول من أجل استجلاء علاقته الملتبسة بأمريكا أن أبتعد عن حياته الشخصية، بما فيها من نقاط ضعف بشري! إذ أعتقد أن الكتابة الإبداعية أكثر انسجاماً مع الذات من التصريحات، التي تمليها مصالح مادية، قلة من البشر ينجو منها! فقد فضحت "حفلة التيس" دعم الحكومة الأمريكية للمستبد! الذي ربته صغيراً، ورعته بعد الاستيلاء على السلطة، لهذا بدا (**تروخييو**) ابناً وفياً لتعاليم المارينز الذي تربى في أحضانه أثناء فترة إعداده العسكري، فعاش مسبحاً بحمد الجيش الأمريكي، الذي علمه معنى الشرف والجبن!! صحيح أنه كان يحتقر الجميع، لكنه يحسب حساباً لأمريكا، فيلجأ إلى تجميل وجه نظامه بين فترة وأخرى أمامها، وذلك بإطلاق سراح بعض المعتقلين السياسيين، كي يبين لها قدرته على ممارسة الديمقراطية! وهو حين يمارس هذه اللعبة، التي تدعي الديمقراطية، يحاول الدفاع عن ذاته أمام قوة عظمى من أجل استقراره في السلطة!

وهكذا جمعت المصلحة بين المستبد وأمريكا، إذ قدم لها، مقابل حمايته، خدمات كثيرة، فقد قام في بداية عهده بمطاردة المتمردين ضد الاحتلال العسكري الأمريكي! وكانت حكومته من أشد الحصون مناهضة للشيوعية، وأكثر الدول صداقة لأمريكا، وقفت إلى جانبها في الحرب على اليابان وألمانيا، ومنحتها صوتها في الأمم المتحدة مهما كانت القضية!

بالإضافة إلى هذه الخدمات (من أجل إسكات صوت الآخر الذي بإمكانه نقد استبداده) لجأ الطاغية إلى شراء ضمائر الصحفيين الأمريكيين وأعضاء الكونغرس بالمال والامتيازات والإعفاءات الضريبية، لكنهم تولوا عنه إثر توتر العلاقة بينه وبين بلدهم، بسبب محاولة الاغتيال الفاشلة ضد الرئيس

الفنزويلي، وبدؤوا إزعاجه بالحديث عن السيادة والديمقراطية وحقوق الإنسان!

ومما ضاعف التوتر بينهما بذخ ابن الطاغية (**رامفيس**) الذي ذهب للدراسة في أمريكا، حتى لاحظ أحد أعضاء الكونغرس الشرفاء أن ابن الطاغية ينفق على حفلات المجون وممثلات هوليود ما يعادل المساعدات التي تقدمها واشنطن لبلاده، وتساءل: أهذه أفضل طريقة لمساعدة البلاد الفقيرة ومقاومة الشيوعية! مما دفع أمريكا إلى قطع المساعدات عن الدومينيكان! وحين توترت العلاقة بين الطاغية والكنيسة رفضت أن تدفع له ثمن السكر الذي اشترته من الدومينيكان!

لهذا يصف الأمريكيين بـ "العلق" "مصاصي الدماء" "الجبناء" "الأوغاد" والحيوانات التي علفها عدة سنوات، ثم تخلت عنه، ومع ذلك ظل رجل الكونغرس أمله الوحيد في تخفيف العقوبات وجعل واشنطن تدفع ثمن السكر الذي اشترته! لهذا قرر عدم قطع المال عنهم!

بدا الطاغية واثقاً من نفسه في نزاعه مع أمريكا، حتى إنه آمن بقدرته على هزيمتها، خاصة أن **كاسترو**، الذي لا يملك قوة مسلحة أكثر حداثة منه، قد سبقه إلى هزيمتها في خليج الخنازير!

لكنه يعود إلى صوت العقل فيلجأ إلى السياسة والمداورة، معلناً لصديقه الأمريكي (**سيمون**) بأنه لا يحمل أية ضغينة لأمريكا بفضل شعوره بالامتنان للمارينز!

يلاحظ أنه حين فرضت أمريكا عقوبات اقتصادية على الدومينيكان أنهكت الشعب، وأسهمت في تردي الأحوال الاقتصادية! كما حصل في العراق، دون أن تنال من الطاغية وأسرته! رغم نزاعه مع أمريكا كان ولاؤه فعلاً لها، لهذا رفض الاقتراح التي يدعو إلى التقارب مع السوفييت، أو دعم الثوار الحمر في بلدان أمريكا اللاتينية من أجل الإيحاء لأمريكا بضرورة الحكم الاستبدادي من أجل استقرار موازين القوى لصالحها!

وحين اغتيل (**تروخييو**) خلفه (**بالاغير**) الطاغية الفريد من نوعه، والذي بدا أكثر حرفية ونعومة من سابقه، إذ جعل أول همه استرضاء أمريكا! لذلك استبعد (**أغوسطين كابرال**) من رئاسة مجلس الشيوخ لميوله الشيوعية، فقد نصح (**تروخييو**) بالتقارب مع السوفييت، وعيّن (**تشيرنوس**) الذي بإمكانه تقديم مواقف ترضي أمريكا والمجتمع الغربي!

من أجل هذا كله اعترفت به الولايات المتحدة، ورأته رجل دولة حقيقي، إذ استطاع أن يبعد الشيوعيين عن السلطة، ويفسح مجالاً للمظاهر الديمقراطية، بل وصل الأمر به إلى درجة إلقاء خطاب في الأمم المتحدة ينتقد فيه الحكم السابق لافتقاده للتعددية، وأعلن عفواً عاماً، شمل من أسهم في اغتيال الطاغية، لهذا هنأه القنصل الأمريكي قائلاً: **"في الأزمات يعرف رجل الدولة الحقيقي"**.

لم ينس الكاتب في رواية "حفلة التيس" أن يعرّفنا بالوجه القبيح لأمريكا في الداخل، كما عرفناها في الخارج، بفضل الزنجي (**بيدرو ليفيو**) الذي شارك في اغتيال الطاغية، والذي قد عانى من التمييز العنصري حين ذهب إلى أمريكا للدراسة في أكاديمية الضباط، فكانوا ينادونه **Nigger**، وقد لاحظ أنهم لم يكونوا يقولونها تحبباً، وإنما بلهجة عنصرية، لهذا حاول إجبارهم بالقوة على احترامه عن طريق التفوق في التدريب!

كما أن ثمة تهمة أخرى وجهت لـ (يوسا) وهي أنه كاتب عنصري، يقف ضد العرب!

سأعود، هنا، أيضاً إلى إبداعه، وأدرس سمات الشخصية العربية لديه، فقد حاول الكاتب أن يجسد الوجه المشرق للكنيسة عبر شخصية مؤمنة تنتمي إلى الشرق، وتعتزّ بالانتماء إليه (**سلفادور سعد الله**)! لهذا جعلها صوتاً نقيضاً للطاغية! إلى درجة أنها تسهم في اغتياله! ورغم تعدد وجهات النظر حولها، حتى إن والده أعلن تبرؤه منه بعد إسهامه بالاغتيال! بدت هذه الشخصية متجسدة لنا في صورة المؤمن! الذي يقترب من المسيح! أي صورة الطيب الفعّال، لهذا رآه أحد أصدقائه، **تقياً، ورعاً، ملاكاً، ذا يدين طاهرتين**، ومع أنه يتمتع بمزاج هادئ وعقلاني لكنه **قادر على قول أشد الأمور قسوة، مدفوعاً بروح العدالة تلك التي تتلبّسه فجأة**. لذلك كانت صداقته تعدّ **"هبة من السماء"** إذ يوحي بالأمان لكل من يعاشره بسبب استقامته الأخلاقية، ومحاولته المستمرة ضبط سلوكه وفق معتقده الديني، لهذا جسّد المثل الأعلى لأصدقائه! في حين كان (**سعد الله**) يرى نفسه بصورة موضوعية "لست تقياً ولا متعصباً... إنني أمارس إيماني وحسب،..." بل وجدناه ينتقد نفسه حين يفلت لسانه منه أحياناً ويتفوه ببعض الحماقات، وهو يغبط أخته الراهبة، لأنه لا يستطيع أن يكون مثلها، فقد خلقه الرب دنيوياً، غير قادر على كبح الغرائز التي يتوجب على الرهبان قمعها! وبذلك زوّد (**يوسا**) شخصية المؤمن بصفة (المحاسبة والنقد الذاتي) التي قلما نجدها لديه، رغم أن إيمانه يدعوه لمحاسبة الذات باستمرار!

ولعل مما ساعد (**سعد الله**) أن يبدو في ملامح محببة حرصه الدائب على تهذيب ذاته، وذلك نتيجة حرصه على التواصل مع الرب، وإطلاعه على مشاكله وأسراره، مما أتاح له أن يحقق نقاء داخلياً نتيجة انسجام أفعاله مع معتقده الديني!

من هنا كان حقده كبيراً على الطاغية (**تروخييو**) لكونه أكثر حلفاء الشيطان فعالية، فقد سلب الدومينيكانيين الطمأنينة الداخلية، ودفعهم إلى حياة المجون، فباتوا يعيشون دون إحساس بالحرية والكرامة، وبذلك استطاع أن يسلب منهم معنى الحياة الإنسانية مستهيناً بقيمتها!

وقد آلمه مباركة الكنيسة لأعمال الطاغية، فقد سمع من يدافع عن نظامه بترديد قول المسيح (عليه السلام) "**أعطِ الرب ما للرب، وقيصر ما هو لقيصر**". وتساءل كيف تخطئ الكنيسة التي تستلهم الرب وترضى بدعم ظالم لا يعرف الرحمة؟ لكن حين تغير موقف الكنيسة من الطاغية صار **فخوراً بكونه كاثوليكياً خاصة بعد رسالة المطارنة الأسقفية**"(٤). التي تعلن أنه لا يمكن السكوت أمام الحزن العميق الذي يكتّر عدداً كبيراً من البيوت الدومينيكانية، بسبب استباحة كرامتهم الإنسانية، لهذا أعلنت أن للبشر جميعاً الحق في حرية الضمير والصحافة وتأسيس الجمعيات! وقد أقلق روحه عنف الطاغية في رد فعله على الكنيسة ورعاتها! واستمراره في سفك دماء الأبرياء، مما زاد في تأجيج غضبه!

عندئذ بدأت فكرة قتل الطاغية تراوده، لكنه عاش صراعاً داخلياً، فالكتاب المقدس يلح في وصاياه على عدم القتل، وهو لا يريد أن تتناقض أفعاله مع إيمانه، لهذا استشار الحبر الأعظم، الذي فتح له كتاب القديس (**توما الأكويني**) وأشار بإصبعه إلى جملة "**الرب ينظر بعين الرضى إلى تصفية الوحش جسدياً إذا كان في ذلك خلاص الشعب**".

وجد (**سعد الله**) في هذه الجملة خلاصه، فسرت الطمأنينة في عروقه، بعد أن عاش قلق إغضاب الله والكنيسة، إذ ما لوّث يديه بدماء الطاغية!

بعد عملية الاغتيال سيعاني قلقاً من نوع جديد، فيبدو خائفاً على أسرته البريئة التي ستؤخذ بجريرته، يحاول الصلاة فلا يستطيع، لكنه بعد عمليات التعذيب التي تعرض لها، استطاع الصلاة في كل الأوقات، كأن هناك شك راوده في عدالة الاغتيال، خاصة أنه أصيب خلال عملية الاغتيال سائق الطاغية البريء وصديقه (**بيدرو ليفيو**) لهذا طهّرته من إحساسه بالذنب عمليات التعذيب الوحشي، التي تعرض لها على يد ابن الطاغية (**رامفيس**)!

لم تخفه حفلات التعذيب، التي أقامها ابن الطاغية، لم يحاول الانتحار، فقد أمده إيمانه بقدرة على الصبر، رافقته حتى لحظة إعدامه، فبدا هادئاً شاكراً ربه، لأنه أتاح له أن يكون معه في تلك اللحظات الأخيرة! على نقيض صديقه (**بيدرو ليفيو**) الذي استقبلها بالشتائم والصراخ!

وهكذا لم نجد الشخصية العربية (النقيضة للطاغية) تحمل ملامح قديس، بل رسمها الكاتب بطريقة موضوعية ومؤثرة معاً، فهي تفيض إنسانية ورهافة! ترفض الظلم وتقاومه، فتعطي صورة إيجابية للمؤمن الذي يقتل الطاغية بدافع الحب والرغبة في إنقاذ روح الشعب من الفساد! ومما زاد في شفافية هذه الشخصية حنينها الدائب إلى موطنها الأصلي (لبنان) وقد رافقها حتى النفس الأخير، ففي اللحظة التي سقط فيها أرضاً، بعد إصابته بالرصاص، ارتسمت غمامة الحزن على وجهه، لأنه لن يتمكن من رؤية قريته اللبنانية (بسكنتا).

إن الأدب الجيد يثير الحلم بغد أفضل مثلما يثير القلق في النفوس، حين تنتهك القيم الإنسانية، وبذلك يزيدها حماسة لمواجهة كل أنواع الاستبداد، لهذا يعدّ خير طريقة لممارسة الحرية والاحتجاج ضد من يريدون إلغاءها سواء أكانوا متدينين أم علمانيين، لهذا حاربته محاكم التفتيش، مثلما حاصرته الأنظمة المستبدة، لكن الإنسان يبقى بحاجة إليه كي يشعر بالقوة الداخلية، هذه القوة التي حدثنا عنها **يوسا** نفسه، حين قرأ بؤساء **هيغو** (وكان يعيش في مدرسة داخلية أشبه بسجن) فشعر أن حياته أقل بؤساً، إذ قويت عزيمته، ليواجه قهر ظروفه، ويغيّر حياته.

من هنا فإن الاتهامات السياسية التي انهالت على الروائي **ماريو فارغاس يوسا** (تخلى عن الحزب الشيوعي، تخلى عن شعبه، يعيش في الغرب، ويحمل الجنسية الإسبانية...) هي ابنة ظروف عانى منها، فانعكست على حياته، فقد دفعه فشله في الانتخابات إلى ترك بلده (البيرو) وأن يحمل جنسية غربية، دون أن يعني ذلك تخليه عن شعبه وعن جنسية بلده الأصلي! (فهو يحمل الجنسيتين البيروفية والإسبانية) كما أن تخليه عن الحزب الشيوعي لا يعني انتقاله إلى صف المستغلين، فقد تبنى في رواياته نصرة الإنسان أياً كان ليتجاوز الظلم والاستغلال، ورفض التطرف والتعصب لأنهما نقيضان لكل القيم الإنسانية والإبداعية، وكما يقول في كتابه "غواية المستحيل" "**الأزمنة تمرّ على المواقف السياسية البليدة، لكن الرواية العظيمة تبقى مؤثرة وخالدة على مر الزمن**"(٥).

الهوامش:

(١) "**نوبل** وخيانة المثقف" مجلة الهدف، عدد (١٤٣١) تشرين الثاني، ٢٠١٠.

(٢) للتعمق في جماليات الرواية لدى **ماريو فارغاس يوسا** يرجى العودة إلى كتابه "رسائل إلى روائي شاب" ترجمة **صالح علماني**، دار المدى، دمشق، ط١، ٢٠٠٥.

(٣) أخذت المعلومات حول سيرته الذاتية من الموقع الفرنسي:
www, republique-des-lettre.com

(٤) **ماريو فارغاس يوسا** "حفلة التيس" ترجمة **صالح علماني**، دار المدى، ط١، دمشق، ٢٠٠٠، ص ٣٥.

(٥) **ماريو فارغاس يوسا** "وبؤساء" **فيكتور هوغو** في "غواية المستحيل" **ناديا ظافر شعبان** جريدة الحياة ــ ٢٠١٠/٦/٤/٢٣.

□□

قضية ورأي ..

المهرجانات المسرحية في سورية
(قوننة الدعم وتعدد الفعاليات)

□ جوان جان *

حكاية مهرجانات المسرح في سورية حكاية طويلة، تبدأ مع ستينيات القرن العشرين حينما قامت نقابة الفنانين بالتعاون مع مديرية المسارح والموسيقا في وزارة الثقافة بإقامة الدورة الأولى من مهرجان دمشق المسرحي في العام ١٩٦٩ بمشاركة عدد محدود من الدول والعروض المسرحية، حيث كانت تلك الدورة بمثابة دورة تجريبية لابد أن القائمين عليها قد درسوا إيجابياتها وسلبياتها جيداً لتكون نبراساً لهم في الدورة التالية من المهرجان الذي انتقل من عهدة نقابة الفنانين إلى عهدة مديرية المسارح.. ودورة إثر دورة أخذت أعداد الدول والعروض المشاركة بالتزايد، وأصبح المهرجان يستقبل عروضاً مسرحية من دول أجنبية بالإضافة إلى الدول العربية، وقد تمكن المهرجان خلال مسيرته الطويلة والحافلة من أن يعرف جمهور المسرح في سورية والمسرحيين السوريين على المسرح العربي وعروضه ورموزه من خلال استضافته لعشرات العروض العربية، سواء المتميز منها أم متوسط المستوى، كما عرف جمهورنا ومسرحيينا على الناشطين المبدعين في المسرح العربي وعلى تجاربهم والتيارات المسرحية التي يعتمدونها في تقديم أعمالهم..

ومن جهة أخرى كان المهرجان مناسبة كي يتعرف الفنانون المسرحيون العرب على المسرح السوري بشكل واسع ومعمق من خلال عديد العروض المسرحية التي يقدمها مسرحنا والتي لا تقل في كل دورة من دورات المهرجان عن عشرة عروض تقدمها مختلف الفرق المسرحية السورية، وبشكل خاص فرق المسرح القومي التي تعتبر اليوم الركيزة الأساسية في العمل المسرحي في سورية.

وقد تخللت مسيرة مهرجان دمشق المسرحي فترة انقطاع استمرت لمدة أربعة عشر عاماً من العام ١٩٩٠ حيث أقيمت الدورة الأخيرة في ذلك الحين عام ١٩٨٨ وحتى العام ٢٠٠٤ حينما عاد المهرجان

* مسرحي سوري وناقد، رئيس تحرير (الحياة المسرحية) الصادرة عن وزارة الثقافة في سورية.

بزخم جديد وإرادة جديدة عكست رغبة المسرحيين السورين في إعادة مهرجانهم العريق إلى الواجهة العربية بما يتناسب مع موقع مدينة دمشق التاريخي والحضاري والثقافي في محيطها العربي.. ويمكن القول أنه من خلال الدورات الثلاث الأخيرة للمهرجان أثبت مسرحيو سورية أنهم أهل لهذه العودة بما قدموه من أعمال رفيعة المستوى عكست مدى ما بلغوه من حرفية على صعيد التكنيك المسرحي، دون أن يعني هذا أن العروض السورية المقدمة في الدورات الثلاث الأخيرة وفي هذه الدورة كانت خالية من الشوائب، بل يمكن القول إن العديد من الأعمال التي مثلت سورية كانت بحاجة إلى إعادة نظر جذرية فيها، لكن يبدو أن طبيعة المهرجانات الفنية بالعموم لا تضمن تقديم أعمال ذات مستوى واحد وثابت من الجودة، إذ لابد من أن يتباين مستوى الأعمال كما يحدث في كل المهرجانات المسرحية، والفنية عامة، حتى يفرز العمل الجيد عن العمل الأقل جودة.

وبالإضافة إلى مهرجان دمشق المسرحي تقيم مديرية المسارح والموسيقا مهرجانين مسرحيين، أحدهما للشباب، والآخر للأطفال، إذ يقام مهرجان الشباب المسرحي مرة كل عام حيث يحل سنوياً ضيفاً على إحدى محافظاتنا، وقد انطلقت الدورة الأولى منه في العام ٢٠٠٦ من مدينة إدلب، واستضافت مدينة حلب الدورة الخامسة منه قبل عدة أشهر، وتشارك في المهرجان فرق مسرحية شبابية، ينتمي بعضها إلى فرق المنظمات الشعبية كالفرق الشبيبية والعمالية والجامعية، وينتمي بعضها الآخر إلى فرق فروع نقابة الفنانين في المحافظات أو فرق مديريات الثقافة أو المراكز الثقافية، وقد تشارك في المهرجان فرق مسرحية خاصة، حيث تخضع العروض الراغبة بالمشاركة إلى لجنة مشاهدة صارمة في مقاييسها، الأمر الذي ينعكس إيجابياً على مستوى العروض المشاركة في المهرجان، وهذا ما يمكن تلمسه في أكثر من دورة من دورات المهرجان، وخاصة الدورة الأخيرة التي أقيمت في حلب، حيث تمتعت معظم العروض المشاركة بمستوى جيد وقدمت مواهب خلاقة في التمثيل والإخراج، وشهدت عروض المهرجان إقبالاً واسعاً من قبل الجمهور الذي تمتع بذائقة فنية عالية استطاعت أن تتواصل مع هذه الأعمال وتقدر الجهود المبذولة في صنعها، هذه الجهود المبذولة من قبل شباب يؤمنون بالمسرح ويضحون بوقتهم ومالهم كي تبقى مسيرة المسرح الشاب مستمرة في بلدنا، فلا أقل من أن نكافئهم بجزء يسير مما يبذلون كي يشعروا أن جهودهم لا تذهب هباءً وأن هناك من يقف إلى جانبهم ولا يضع العصي بين عجلات عرباتهم.. وبهذا الصدد لابد من أن نشير ونشيد بالتعاون الذي تبديه مديرية المسارح مع التجارب الشابة من خلال إتاحتها المجال أمام التجارب المتميزة منها لتقدم عروضها على خشبات مسارح المديرية ضمن صيغة من التعاون انتظرها شباب مسرحنا طويلاً.

كما تقيم المديرية مهرجان ربيع مسرح الأطفال بشكل سنوي حيث يتم تقديم العروض المسرحية الموجهة للأطفال في كافة المدن السورية وبوقت واحد، ويمكن القول أن المهرجان في الدورات الأخيرة منه قد شمل كافة المدن الرئيسية ووصل إلى بعض المدن الصغرى، أما الفرق المشاركة في المهرجان فعدد كبير منها ينتمي إلى القطاع الخاص، وهنا ينبغي التنويه إلى أهمية التأكيد على المستوى الفني والتربوي لهذه العروض التي قد لا يعير بعضها الاهتمام لهذه النواحي بقدر اهتمامه بجذب أكبر عدد ممكن من جمهور الأطفال بشتى الوسائل والأساليب التي قد لا يكون بعضها مناسباً.

من جانب آخر وبعيداً عن مهرجانات مديرية المسارح أفرزت مرحلة السبعينيات والثمانينيات مهرجانات خاصة بالمنظمات الشعبية، فظهر مهرجان المسرح الشبيبي ومهرجان المسرح العمالي ومهرجان المسرح الجامعي، وقد أخذت هذه المهرجانات على عاتقها تقديم التجارب المسرحية ذات النفس الشاب والهاوي، فقدم المسرح الشبيبي من خلال مهرجانه السنوي عدداً كبيراً من المواهب والطاقات الفنية التي أصبح بعضها في مرحلة لاحقة من نجوم الدراما التلفزيونية السورية، وما يزال المهرجان يقام سنوياً حتى اليوم بالتناوب ما بين المحافظات السورية وقد عقد دورته الأخيرة أواخر العام الماضي في مدينة دير الزور التي عبر مثقفوها ومسرحيوها عن توقهم لهكذا تظاهرة تقام في ربوعهم، حيث كان للحضور الكثيف للجمهور الدور الفعال في إنجاح المهرجان.. وبطبيعة الحال لا يبخل القائمون على المسرح الشبيبي ومهرجانه في توفير كافة المستلزمات لإنجاح الدورات المتعاقبة للمهرجان، وقد أفرزت عروض دورات المهرجان أعمالاً متميزة شارك أحدها في الدورة قبل الأخيرة من مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي.. وكذا الحال بالنسبة للمسرح العمالي الذي يقيم مهرجاناً سنوياً لكن الفرق بينه وبين مهرجان المسرح الشبيبي هو أن مهرجان المسرح العمالي لا يبارح مدينة دمشق، إذ يمتلك المسرح العمالي خشبة مسرح في مبنى اتحاد نقابات العمال يقيم عليها مهرجانه الذي تجتمع فيه سنوياً الفرق العمالية من معظم المحافظات السورية لتقدم عروضها ولتستمع إلى وجهات النظر المختلفة في هذه العروض من خلال الندوات اليومية التي تلي العرض المسرحي، وقد عمد المهرجان في دورته الأخيرة إلى إلغاء الجوائز التي كانت تمنح في الدورات السابقة للعروض والفنانين المتميزين، وهو

أمر سيكون له أثر سلبي في المستقبل على سوية العروض المشاركة التي ستفقد حافز المشاركة بأفضل ما لديها، وستكتفي بشرف المشاركة كنوع من أداء الواجب لا أكثر، وما هو مطلوب الآن من مهرجان المسرح العمالي إعادة هذا الحافز إلى الفرق المسرحية العمالية كي تكون أكثر شعوراً بالمسؤولية وهي تدفع بعروضها إلى المهرجان الذي أصبح يشكل واحداً من الفعاليات الثقافية الثابتة التي تشهدها مدينة دمشق سنوياً..

وبدوره يقام مهرجان المسرح الجامعي بحيث تستضيف كل محافظة دورة من دوراته بمشاركة فرق مسرحية من مختلف الجامعات والمعاهد في سورية، التي حقق بعضها حضوراً جيداً في المهرجانات العربية كفرقة المسرح الجامعي في اللاذقية التي حققت عدداً من الجوائز في مهرجان المسرح الجامعي العربي الذي استضافه الأردن مؤخراً.. وفي مرحلة من المراحل كان مخرجون محترفون يشرفون على بعض الأعمال المشاركة في مهرجان المسرح الجامعي، وهو تقليد غاب في السنوات الأخيرة، ورغم ذلك حافظت عروض المهرجان على سوية لا بأس بها تعكس مدى قدرة مسرحيي جامعاتنا ومعاهدنا على المضي قدماً بمسرحهم ومهرجاناتهم.

وعلى صعيد آخر تساهم نقابة الفنانين بإقامة عدد من المهرجانات المسرحية السنوية، فبعد انتقال مهرجان دمشق المسرحي من النقابة إلى وزارة الثقافة وجدت النقابة نفسها في وضع يدفعها إلى إيجاد البدائل التي تنشط من خلالها فروعها في المحافظات، فولدت فكرة إنشاء مهرجانات مسرحية تقيمها فروع النقابة، وكانت البداية في عقد الثمانينيات مع فرعي كل من حمص وحماة، وفي السنوات الأخيرة انضمت إليهما محافظة اللاذقية، وبذلك أصبحت النقابة تقيم ثلاثة مهرجانات مسرحية تشارك فيها بالدرجة الأولى فرق المحافظة التي تقام فيها، وبالدرجة الثانية فرق المحافظات القريبة جغرافياً، وبذا تعمل هذه المهرجانات على تنشيط الحركة المسرحية في محيطها الجغرافي وتحفز الفرق المسرحية فيها على تفعيل دورها وإعادة بث الحياة في شرايينها، وتستقطب هذه المهرجانات اهتماماً إعلامياً متميزاً، خاصة في ضوء استضافتها لعدد من الفرق المحترفة وإن كان ذلك يحدث على نطاق ضيق وبشكل محدود، وقد أفرزت مهرجانات النقابة عدداً من العروض الجيدة شارك بعضها في الدورات الأخيرة من مهرجان دمشق المسرحي وترك انطباعاً جيداً عند كل من تابعه.. وينبغي أن يشكل هذا النجاح حافزاً لدى فروع النقابة في بقية المحافظات كي تحذو حذو المحافظات الثلاث في إقامة مهرجانها المسرحي الخاص بها، وهذا أمر متعلق بناحيتين أساسيتين، الأولى وجود عدد من الفرق المسرحية في كل محافظة مؤهلة للمشاركة في المهرجان بهدف الخروج بمهرجان مسرحي لائق، والناحية الثانية مرتبطة بمدى وجود إرادة في نقابة الفنانين لتوسيع دائرة المهرجانات المسرحية ودعم هذه التجربة الرائدة وتطوير أدواتها وتعميق دورها في الحياة الثقافية في سورية.

وتساهم بعض مديريات الثقافة والمراكز الثقافية في المحافظات بإقامة مهرجانات مسرحية خاصة بها تقيمها بالتعاون مع وزارة الثقافة ومع بعض الجهات الرسمية والشعبية كمهرجانات مدن الرقة والثورة ومصياف، وهي مهرجانات سنوية قامت بالأساس على جهود شبه فردية، ثم انتقلت كي تصبح ظاهرة ثقافية متميزة، ينتظرها جمهورها بشكل سنوي، وأصبحت لها شهرتها التي تجاوزت أحياناً حدود المحلية، خاصة وأن بعضها كمهرجان الرقة المسرحي مثلاً أخذ يستضيف فرقاً عربية وأجنبية، الأمر الذي يعني أن هذه المهرجانات قد بلورت إلى حد ما شخصيتها، لكن هذا لا يعني أن تجربتها اكتملت، بل على العكس تماماً إذ نجد أن مستقبل هذه المهرجانات يشوبه الغموض إذا لم يلق الدعم الكافي الذي يوفر له مستلزمات البقاء والاستمرار، وأعتقد أن وزارة الثقافة لن تبخل على هذه المهرجانات بالدعم بكافة أشكاله وحسب ما هو متاح لأن أي نشاط ثقافي من هذا النوع هو إغناء بشكل من الأشكال للثقافة السورية وللعمل الثقافي في سورية.

إلى جانب المهرجانات الرسمية وشبه الرسمية سابقة الذكر هناك مهرجانات أهلية تقيمها تجمعات فنية خاصة في المحافظات ابتدأت مع مهرجان المونودراما الذي يقام في مدينة اللاذقية وهو كما يمكن الاستنتاج من عنوانه مهرجان خاص بالعروض المونودرامية وتشارك فيه سنوياً فرق مسرحية سورية وعربية، وهناك أيضاً مهرجان الشام المسرحي الذي يقام سنوياً في مدينة دمشق والذي أقيمت الدورات الأولى منه تحت مسمى مهرجان الهواة المسرحي ليتحول فيما بعد إلى مهرجان الشام المسرحي في محاولة لنفي صفة الهواية عن عروضه واستقطاب العروض الاحترافية إلى جانب العروض الشبابية، ونذكر أيضاً في هذا الإطار مهرجان محمد الماغوط الذي يقام سنوياً في مدينة سلمية، أما أحدث هذه المهرجانات فهو مهرجان طائر الفينيق الذي تستضيفه سنوياً مدينة طرطوس، وهذه المهرجانات الأربعة إلى جانب مهرجانين أهليين لمسرح الطفل يقامان في مدينتي اللاذقية ومصياف تبدو مسيرتها

مهددة بالتوقف مع كل دورة جديدة من دوراتها لأن مصادر التمويل متبدلة ومتغيرة باستمرار، وقد لا يجد القائمون على هذه المهرجانات يوماً من يتبناها لأن تقليد المشاركة الأهلية في إقامة النشاطات الثقافية لم يتكرس بعد.

كانت هذه نظرة عامة على واقع مهرجانات المسرح في سورية، وهي مهرجانات تعكس بتنوعها وتعددها مدى تعطش مسرحيينا وجمهورنا على حد سواء إلى هكذا فعاليات تعكس حالة متقدمة من حالات الوعي الفني والثقافي.

إن ما تحتاج إليه اليوم هذه المهرجانات كي تستمر وتتألق هو إحساسها بوجود من يرعاها ويأخذ بيدها، مع أهمية قوننة أي شكل من أشكال الدعم كي لا يكون عرضة للتفسيرات المختلفة والأمزجة المتقلبة.

□□

قضية ورأي ..

عـــــن ملامســـــة المحظورات

□ نصر محسن *

لم تمسك القلم يوماً وتهمّ بالكتابة إلا وكان رقيب يسكنك، ويدفعك إلى تجاوز ما هو سائد ومألوف. بل يسكنك مجتمع كامل بكل ما يحمل من معتقدات ورؤى، هموم وطموحات. يحرّضك رقيبك دائماً دافعاً إيّاك نحو واقع ــ في العموم ــ محبط، يجعل منك مفردة متمرّدة عليه، لبنة نافرة في بناء يعمّه الاتساق. ليس فقط لأن المجتمع مجتمعك، ولأن الأهل أهلك، تجد نفسك معنيّاً بالتطوير والارتقاء. تبدأ الكتابة وتتلقت حولك، عادة ترافقك منذ نصوصك الأولى، وكأنك تمارس فعلاً محرّماً عليك، لا لشيء سوى أنك تحاول إعادة تأهيل ذاتك، أو ترميم ذلك البناء المتّسق بتداعٍ لا يُرى، أو إرضاء ذلك الرقيب الذي يسكنك، والذي جعل منك كاتباً بعدما حمل إليك الهموم، وألقى بروحك إلى المتاعب.

هو الهمّ يا صاحبي يجعلك مغواراً، مشاغباً، يقودك رقيبك الجميل نحو عالم ممتلئ بالرقباء غير الجميلين، ينظرون إليك بازدراء، يرون في شغبك تطاولاً، وفي جرأتك محاولة للفوضى.

فجأة تجد نفسك متّهماً، التهمة واضحة، إن لديك عينين حادّتي النظر، ولساناً أخشن من مبرد، واحدٌ من مبضع، وقلماً يشبع شاعراً جاهلياً تصعلك في أواخر القرن العشرين. هي أسلحة محرّمة أيضاً. ومن دونها لا تستطيع أن تكون ذاتك.

دائماً تطمح إلى رؤية وطن جميل، ودائماً تحاول المساهمة ــ على قدر ما تستطيع ــ في بنائه، ودائماً يقف المحظور في وجهك، فبناء الوطن هو عمل السياسي وليس عملك، إمّا أن تؤيّد كل ما يُطرح وإمّا أن تتنحّى. تطمح إلى النهوض بمجتمع بصير واعياً وحرّاً، ينبني على أسس ديمقراطية خلاقة، بعيداً عن ثوابت تقيّد الحراك الاجتماعي مانعة من الانطلاق إلى حيث المجتمعات تجتاز المراحل، بل تحرقها تاركة مجتمعك يتراجع أو يراوح.

تحاول الاشتغال مُبعداً كل ما يعيق، فتصطدم بموانع تُسقط أدواتك من يديك، وإن أنت أصررت تُنبذ أو تُكفّر، فرجال الدّين هم الأدرى بما يحتاجه مجتمع أنتجته مؤسسة دينية متكفلة بعلاقات تسوق الناس إلى الجنة. تطمح إلى بناء إنسان معافى، خالٍ من العقد والهموم، ولا تجد أمامك إلا أن تخرس، أنك صرت تتطاول كثيراً حتى تعترض على أخلاق أمّة وريثة الأنبياء والرسل.

ما هو دورك إذاً ككاتب؟ وإذا كان صوتك مُصادراً حين يتعلق الأمر ببناء الوطن والمجتمع والإنسان، ألا يحق لك حينها أن تجد منفذاً ليعبر منه صوتك محاولاً كسر ما هو سائد ومألوف محمّلاً بهاجس التغيير والارتقاء؟ ينهض "التّابو" أمامك بأركانه الثلاثة، يحاصرك وينأى بك بعيداً عن

---

* قاص وروائي من سورية.

أحلامك ورؤاك، تابو محصن برقباء يناصبونك العداء أو الخصومة في أحسن الأحوال، هكذا تشعر مع أنهم شركاؤك في وطن يُفترض أن تبنوه معاً، معادلة دلتاها أصغر من الصّفر، لا يمكن حلها، تعود إلى ذاتك وتفكر، لا بدّ من حل.

هل يكفي تضمين نصوصك بالرّموز الموحية، والكلمات المناورة؟. أما زالت الدّيكة توقظ الناس؟ هو رمز يعيد القارئ إلى الماضي مدركاً المفارقة القائمة بين الماضي والحاضر، أما زالت الأحصنة تحمل نبلها وتنطلق إلى فضاءات دون حدود؟ والعصافير تغادر أعشاشها بعيداً نحو الغابات، رموز تستخدمها في النص معتقداً أنك حين تفعل ذلك تغافل رقيباً لا يرى في الدّيكة إلا أطباقاً في المآدب، ولا في الأحصنة إلا وسيلة للركوب أو لجرّ العربات، ولا في العصافير إلا الزّقزقة وربّما اللقمة الطّيبة.

وبقدر ما هو فعل الكتابة الإبداعية مُجهد وشاق تكون حاجته إلى الحريّة، وحين يتملّكك هاجس التغيير تجد المطالبة ملحّة لأن تكتب بشكل مختلف، وذلك بدءاً من العنوان الموحي والمعبّر، الحامل لأكثر من معنى أو تفسير، مروراً بأسماء الشخصيات الروائية التي لها دور هام في الإيحاء للقارئ أنه أمام شخصية تحمل من اسمها الكثير، فالشّرطي **عساف**، والسّيد **القادري**، الأستاذ **فكري، وسلطون المعتوه، ميّاسة وحوريّة، دُريّة وأمّ العز**. أسماء الأماكن أيضاً، المشرقيّة، تلّة الهوى، جبل الغزال وأمّ الحواكير، كلها أسماء لأماكن تحمل من الدلالات ما يكفي لشحن القارئ بالإيحاء الكافي ليتعرّف إلى الحالة الذهنية للشخصية، وليتنقل بين دفء المكان وقسوته، إلفته وغربته. وهنا يُستبعد اعتراض الرّقيب لأنّها مجرّد أسماء. هي مُداورة لقول ما هو ممنوع قوله.

اعتماد الأفعال والأمور الغرائبية لها دورها الهام أيضاً في رواياتك، بالإضافة إلى أنها تعطي النّص بعداً سوريالياً يضيف قيمة أخرى لصالح الرّواية. "فالسيّد **القادري** يُصاب بمرض غريب، تسقط أعضاؤه واحداً بعد الآخر، ثمّ تعود تلك الأعضاء لتنبت من جديد" دلالة على استمرار ذلك **القادري** بكلّ ما يرمز إليه من السّطوة، واليد الطائلة والطّويلة.

يزداد توقك إلى المزاوجة أكثر، وخاصّة بين السياسيّ والدّيني، بطرق فنيّة تخترعها في حضور الرقيب الجميل، هو يساعدك، يكشف أمامك المستور، يعرّيه، يعترض عليه ويرفضه، محرّضاً إيّاك على الابتكار. لم يبقَ اعتماد الرمزية هروباً من الرقابة، وإنما غدت الرمزية مدرسة بحدّ ذاتها. ماذا يمكنك أن تضيف أيضاً لتتجاوز ما اعتاده الكتّاب للهروب من الرقابة أثناء المواجهة مع المحظور؟

تعود إلى طفولتك، أو هي التي تعود إليك. كنت ولداً مشاكساً، وعلى فروة رأسك من آثار الجروح ما يثبت ذلك، فلا بأس من المشاكسة الآن أيضاً. فالحكاك لا يسكته التجاهل ولا التناسي، لا بدّ من كشطه. ولأنك لا تستطيع أن تكون كالسّيد موفق، ولا تريد ذلك، "ولنلاحظ دلالة الاسم عند السيّد موفق الذي خرج من السّجن بعد سنوات عديدة مقرّراً الصمت، فالكلام لم يعد يضمن عدم العودة إلى السجن، بل هو ما يؤدي إليه، ولا سبيل إلى الأمام إلا الصمت. وبعد مدّة يحاول الكلام فلا يقدر، يستغرب. يشعر بضمور لسانه، ينظر في المرآة، يفتح فمه، لا وجود للسان. يغتاظ، يتضخّم رأسه، تتفتّق عشرات الأفواه وتمتدّ عشرات الألسنة صارخة بهدير مفاجئ".

هو اللجوء إلى الفعل الغرائبي، للموقف المنافق، الجملة المنافقة الحاملة لأكثر من وجه. نجمّلها ونقول إنها الكلمة الموحية. نكره أن نُسمّى منافقين، ونقترح أوصافاً تعادلها، لكنّها أصعب من أن تُعادل. نقترح أن نُسمّى مُناورين أو مُخاتلين، ذلك أفضل. ولأننا نريد النهوض بوطننا ومجتمعنا وإنساننا، يحقّ لنا الإكثار من المواقف الموحية في ملامسة المحظورات من القيم، كما يحقّ لنا أن نُسمّي شخصيّاتنا كما نريد علّنا بذلك نعيد الوظيفة الحقيقيّة للدّيكة والجياد والعصافير.

□□

قضية ورأي ..

الفـــرق المســـرحية الأهليـة فـي سـورية ودورها

□ فرحان بلبل *

المقصود بالفرق الأهلية تلك التي ليست من المسرح الرسمي التابع لوزارة الثقافة. وهو الذي بدأ مؤسسة واحدة هي (المسرح القومي) في دمشق. ثم حاولت وزارة الثقافة أن تمده إلى بعض المحافظات السورية كحلب. ثم إلى اللاذقية وطرطوس. ثم إلى بعض المدن الأخرى.

وهذه الفرق الأهلية هي التي حملت عبء النشاط المسرحي في سورية منذ نشأته حتى اليوم. وهي ـ في أغلبها ـ تنتمي إلى ما نسميه (الهواة). وهؤلاء الهواة أو (الغواة) كما كانوا يسمون أنفسهم في تلك المرحلة المبكرة، هم الذين خلقوا التيارات الفكرية والفنية في المسرح السوري، وأقاموا بينهم وبين جمهورهم جسوراً من التواصل الحي الذي كان وجهاً من وجوه النضال ضد الانتداب الفرنسي كما كان وجهاً من وجوه التطوير الاجتماعي والتفعيل السياسي.

وقد استمر الحال مع مسرح الهواة في سورية على هذا الشكل حتى الاستقلال لأن المسرح السوري توقف بعد الاستقلال بعد أن حاربته الحكومات التي جاءت بعده. فهي تعرف أنه سلاح خطير حاربت به المستعمر. وخافت أن يرتد عليها بعد أن تربعت على سدة الحكم. ولم يعد المسرح السوري إلى نشاطه إلا مع بداية ستينيات القرن العشرين مع إنشاء وزارة الثقافة. لكن المسرح الرسمي لم يكن قادراً على جمع شمل كل النشاط المسرحي. وإذا به يتقاسم هذا النشاط مع مسرح الهواة أو مع مسرح الفرق الأهلية الذي ولد من جديد. وبذلك بدأ المسرح السوري حكاية جديدة لنفسه سوف نقف عندها بإيجاز.

٢ـ صعود مسرح الهواة وانحداره:

في عام ١٩٦٠أنشأت وزارة الثقافة المسرح القومي في دمشق. وكان من خطتها حينها أن تسارع إلى إنشاء مسارح قومية في عدد من المحافظات السورية. ولم يتم ذلك لأسباب ليس الآن مجال ذكرها. لكن الحركة المسرحية السورية التي ولدت مع المرحلة الجديدة أتمت عمل المسرح الرسمي بمسرح الهواة الذي قامت به الفرق الأهلية والذي امتد على جميع المدن السورية. وكان هذا المسرح أكثر جرأة على التصدي لمشكلات الأمة العربية وقضاياها. وكان أكثر جرأة في أشكاله وأساليبه الفنية. فقدم ما يمكن تسميته بآفاق التجديد في الكتابة والعرض المسرحي. وأدركت وزارة الثقافة أهمية هذا المسرح فأقامت مهرجان الهواة الذي عقد دورته الأولى عام ١٩٧١. وإذا بهؤلاء الهواة يقلبون المفاهيم الفكرية والفنية للمسرح الرسمي. فنقلته

---

* باحث ومؤلف ومخرج مسرحي في سورية.

الوزارة إلى حلب بعد أربع دورات تمهيداً لقتله. وهذا ما حدث لأنها اعتبرت مسرح الهواة عدواً للمسرح الرسمي. فلم تقدم له من الدعم إلا القليل. وتركت الهواة لقدراتهم الذاتية التي لا تستطيع أن تستمر في تقديم النشاط المسرحي. والمنظمات الشعبية التي كانت ترعاه لم تقدم له من الدعم المالي والمعنوي إلا القليل. فلم يهل عقد ثمانينيات القرن العشرين حتى بدا مسرح الهواة عاجزاً عن الاستمرار. فكانت لوحة مسرح الهواة في سورية على الشكل التالي:

في دمشق قضي على مسرح الهواة قضاءً تاماً. فلم تعد مؤسسات دمشق الثقافية ومنظماتها الشعبية تجرؤ على تشكيل فرق للهواة فيها. وبذلك خسرت دمشق ــ ويالها من خسارة ــ حيوية الهواة وصدقهم الفكري والفني. وخسرت أيضاً ــ وهي خسارة أدهى وأمر ــ الدروس الفكرية التي يطلقها الهواة. وخسرت ــ وهي خسارة أفجع ــ معرفة الوسائل الفنية التي يخترعها الهواة ببساطة وعفوية للوصول إلى الجمهور.. ومع أن السنوات الأخيرة أفرزت عدداً من الفرق الصغيرة التي تشكلت من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية، فإن هذه الفرق كانت تعيش لفترة زمنية صغيرة، وتنهل من الأساليب السائدة في المسرح الرسمي. فبدت دمشق مصنعاً فذاً لإنتاج أعمال مسرحية تشمخ بقدراتها الفنية وبتعدد تجاربها. لكنه مصنع ينتج المسرح المعلب.

أما بقية المحافظات السورية فقد أضيف إلى أسباب القضاء على مسرح الهواة في دمشق أسباب أخرى هي أن سمة التجريب التي غلبت على المسرح السوري وجد الهواة أنفسهم يلهثون وراءها. فبعد أن كانوا يقدمون للمسرح الرسمي جديده وتجديده، أخذوا ــ لضعف إمكانياتهم وإهمال المسؤولين عنهم ــ يحاولون أن يقلدوا هذه السمة في المسرح الرسمي. لكنهم عاجزون عن الوصول إلى أدوات التجريب والتي أبرزها السينوغرافيا التي تحتاج إلى ثقافة فنية لا يملكون منها الكثير، وتحتاج إلى قدرات تقنية غير موجودة في خشبات مسارح المحافظات، وقدرات مالية لا يملكونها. وإذا بهم يقلدون ما يجري في المسرح الرسمي فلا يبلغون من تقليده إلا أن تكون أعمالهم نسخة مضحكة عنه غير كوميدية. وبذلك بدت حركة الهواة في المحافظات السورية شحيحة خجولة.

إن مسرح الهواة اليوم عاجز عن إكمال حركة المسرح السوري. وقد شعرت وزارة الثقافة أخيراً بخطورة تراجع مسرح الهواة فحاولت تنشيطه بإقامة مهرجان سنوي لفرقه أطلقت عليه اسم (مهرجان الشباب). وكانت الدورة الأولى لهذا المهرجان في مدينة إدلب عام ٢٠٠٦. ومع توجيه الشكر للوزارة على انتباهها المتأخر لتراجع حركة مسرح الهواة، فإن هذه الخطوة لن تكون ذات فائدة لأن هؤلاء الهواة لا يملكون ذخيرة ثقافية أو معرفة بمتطلبات المسرح في هذه المرحلة. ولذلك لجأت الوزارة إلى حل رأته معيناً للهواة على التعلم فكان أسوأ حل. وهو إقامة دورات سريعة أطلقت عليها اسماً مغرياً هو (الوورك شوب). ففي كل مهرجان تقيم لبعضهم دورة لمدة أسبوع. ولم تكن هذه الدورات إلا نوعاً من تعميم الجهل باسم التعليم. فلن يستطيع الطالب خلال هذا الأسبوع إلا أن يلتقط شذرات ناقصة عن فن المسرح. لكنه يظن نفسه أنه امتلك العلم به. وسرعان ما يتباهى على زملائه بهذه الشذرات، ويتحول في فريقه إلى أستاذ جاهل. وبذلك تراجع المسرح تراجعاً مريعاً في المحافظات السورية. وإذا بالمسرح السوري الذي كان شامخاً من قبل يبدو اليوم كسيحاً. فالمسرح الرسمي عاجز عن خلق حركة مسرحية ناشطة وقادرة على استعادة الجمهور لأن مخرجيه لا يفكرون أبداً بالجمهور، بل يفكرون ــ وهذه هي مواسم المسرح الرسمي في السنوات الماضية بيني وبينكم ــ في إبراز عضلاتهم الإخراجية دون تدقيق للأهداف الفكرية والإنسانية للعمل المسرحي. ومسرح الهواة في المحافظات جاهل متعثر مقطوع عنه الدعم الحقيقي والتعليم الحقيقي.

٣ــ عودة مسرح الهواة وشروطها:

إن الطريقة الوحيدة لعودة مسرح الهواة إلى قوته في سورية هي أن يتاح للفرق الأهلية في المنظمات الشعبية وغيرها أكبر قدر من الدعم والرعاية. وأن يرفع عنهم سيف الرقابة الغبية التي يمارسها عليهم قاصرو الوعي السياسي والإنساني. وأن تقوم وزارة الثقافة في كل محافظة بإقامة دورات حقيقية في مجال التأليف المسرحي أولاً، وفي مجال التمثيل والإخراج ثانياً وفي تثقيف المسرحيين بمفاهيم صحيحة وعلمية عن التقنيات الفنية ودورها في العمل المسرحي.

قد يكون هذا المقترح قاسياً ومكلفاً وبعيد المدى. لكنه هو الطريق الوحيدة لتنشيط المسرح السوري وإعادته إلى الحياة.

متابعات ..

روايـــة جــورة حوا

(التحرّر من شرنقة المجتمع المغلق!)

❑ نزار نجار *

≤ الكاتبة: **"منهل السراج" تخرجت من كلية الهندسة بدمشق عام ١٩٨٨، نشرت مجموعة قصصية بعنوان "تخطي الجسر ١٩٩٧" ورواية بعنوان "كما ينبغي لنهر" ورواية بعنوان "على صدري". فازت ببعض قصصها بجوائز متعددة..**

≤ الرواية: **"جورة حوا" في سبعة وثلاثين فصلاً، وفي مئتي وخمس وتسعين صفحة من القطع المتوسط، من منشورات دار المدى عام ٢٠٠٥.**

≤ **زمن الرواية: سورية في التسعينيات من القرن الماضي.**

≤ شخوص الرواية:

ثلاث نساء: مي وكوثر وريمة (وقد جمعهن مقعد الدراسة في عهد التلمذة).

الشخصية الأولى: مي وهي رسامة موهوبة تعيش في حماة بين أبوين عجوزين، تحدث نفسها:

ـ ألم يحن الوقت لرؤية اللوحات المعروضة في المتاحف العالمية المترفة، أتخيل هذه اللوحات تشدني على بعد مئات الأمتار..

ومي لا تحب الاستقرار، لا تقر على حال، تقول لها صديقتها **ريمة**:

ـ المرأة خلقت كي تقر وتستقر، ابحثي عن عريس مغترب في فرنسا أو في أمريكا!!

ومي نفسها لا تفهم نفسها، عالمها بيت الفنانين، كلماتها فيها سخرية مريرة، بل سخرية مبطنة بالثورة.. (السلام عليكم، عليكم هذه توحي بالرائحة.. رائحة غنم.. بينما صباح الخير فيها رائحة الماء، رائحة الفضاء بلا ألوان، رائحة الله..)

ورأي **كوثر** في **مي**: (أظن أن **مي** لا تتورع عن شيء ولا تخشى شيئاً، غرائزها هي التي تقودها).

تقول **مي**: (سأبقى أجرّب، أن أعيش وأجرّب، وأن أرسم وأجرب، أن أفرح وأجرّب، أن أتألم..) و(تهاجمني الألوان، في الشارع، وتستلبني في البيت، تصفعني متى أتحرر من استعمارها لي)!!

---

* دارس وباحث من سورية.

تبقى **مي** (غير شكل) بين أهلها وأخواتها اللاتي تزوجن، تبقى تحب الألوان، وتتساءل:

ــ لم لا أنجح في العيش مثل أخواتي ومثل **ريمة**، ما معنى أن يسيطر اللون على زماني وعلى مكاني؟ لم كان العقل إن لم ننجح مثل ما تقول **ريمة**، ولم لا أستطيع أن أمسك الحياة من قرنيها!..

و**مي** بحاجة دائماً إلى أن تستمع إلى الموسيقى.. (موسيقى ياني) وترى أن الناس بعيدون عن الفنّ، عن قلب الحياة، ولذلك فهم معقدون.. (هكذا) ولا وقت لديها، فالألوان تناديها، وبياض اللوحة يجذبها كي تمرغه بحواسها!!

تجيء حادثة الكسوف، ولكن **مي** تتحدى الكسوف، وتخرج لترسم في هذا اليوم بالذات، تذهب إلى بيت الفنانين، على الرغم من أن الناس قد لاذوا في بيوتهم، والشوارع أقفرت من أي عابر..

في بيت الفنانين، تتعرّى **مي**، بل ترقص، وسط الباحة، ويصيح بها واحد من جيران البيت:

ــ ماذا تفعلين يا قليلة التربية، ترقصين بالشلحة، وتنامين وسط الباحة، ألست مسلمة!..

تفكر **مي**: حساب الله أصعب أم حساب أهل المدينة!

لقد انتشر خبرها، وبدأت شتائم نساء المدينة وكذلك الرجال على **مي** الفلتانة (ص١٥٥).

تأخذ **مي** قرارها.. عليها أن تنصاع وتسافر.. عليها أن تهرب من وجوههم، (ما الضير في ذلك، أنا من أحبّت التجريب فلأجرّب!).

وهكذا تسافر إلى السعودية، وتتزوج من **عبد الرزاق** (وهو يعمل عند أخيها وفي مؤسسته) وفي السعودية تفشل في الوصول إلى شيء.. تحطم ثلاث لوحات، ثم تعلن أنها ستكف عن الرسم.

في الحرم، أيام العمرة، تلتقي **مي** برجل يشدها إليه، بقوته وشخصيته وجمال قدميه ووقفته، تلتقيه في العجمي، ثم تتلقى قبلته فوق العباءة، وتتطور العلاقة إلى لقاءات سرية خاطفة، تقارن بينه وبين زوجها **عبد الرزاق**، تحس بقرف خفي من الزوج المغفل، صار لـ(**ربيع**) حضور باهر في حياتها، فانشغلت به عن بيتها وزوجها، (حضور الحب، شيء سماوي، رملي، متمهل، حلمي، زاهد، أبيض، صاف، شفاف، وعميق، ملون بألوان خاصة بي وحدي.. كالألوان قطعة حلوى.. لقد نسيت الرسم!) وتتبادل **مي** الحب مع **ربيع**، (سنلوّن السقف، والجدران، تنبت الأشجار، تنطلق العصافير، تنبعث الينابيع هذا هو الحب) و**مي** (سوف تستدعي لمسات **ربيع**، تستدعي قبلاته، وستبادله الحب باستمرار...).

أما **عبد الرزاق** (الزوج المخدوع)، فسيكتشف الخيانة، على بتلات الورود، وسيظهر أخوها، ليضربها، ثم ليسلمها إلى أول بولمان متجه إلى حماة، مع حقائبها، وهي.. طالق!!

تعود **مي** إلى البيت من دون استقبال، وقد عزمت أيضاً أن تعود إلى الرسم، إنها تلملم جراحاتها، وتبحث عن عمل، ربما يليق بها أن تصبح مندوبة توزع الأدوية الطبية، وحين ترجع إلى البيت تبدأ برسم لوحة ترضى عنها، بعد رضاها عن لوحة الكسوف، تداعيات كثيرة وقد بدأت من جديد.. بدأت تؤدي دعاء الفن، (أعيدك أيها الجمال، علي أن أتلو دعاء الولادة.. لست أماً.. أنا ألد في كل لوحة.. بل في كل لون وخط، سوف أجعل الأحمر للحلم، والأصفر للحسم والاختيار، والأخضر للراحة..).

الشخصية الثانية: **كوثر**، شخصية مناقضة **لمي**، وكانت **آمنة** أمها تظن أن تديّن **كوثر** الزائد سوف يسمح لها بإيجاد عشرات العرسان، لكن ما حدث هو أن أحداً لم يقتنع بها، وكان **خالد** (من بيت الفنانين) يقول **لآمنة**:

ــ علميها كيف تضحك مثلك وستجد المئات!!

و**كوثر** لها معلّمة (على الرغم من أنها ترسم في بيت الفنانين) ومعلّمتها هي التي ترشد وتوجّه وتطلب الالتزام بالحجاب والتقى، لكن **كوثر** تعاني من لطخة سوداء في جبينها، هي مبعث قلقها وتهويماتها المدهشة.. **كوثر** تعاني من مرأى القط الذي يسرح في الدار، ومن الإثارة الجنسية، تعاني من تداعياتها مع رجل الباص الذي التصق بها، ثم مع العصفور في قفصه:

ــ يا رب لم أعد أحتمل الحرمان أكثر، منذ ثلاثين عاماً، وأنا أعارك جسدي!

لذا تتردد **كوثر** على بيت المعلمة، وتأمل بعريس جيد، لكن عقدتها (الغائبة الحاضرة) في تلك اللطخة السوداء التي تتخيلها تفضي بها إلى الكبت والحجاب بل لا تعرف أحياناً ماذا تريد؟.. هل تريد الآخرة؟!..

حياتها اليومية وخروجها من دارها الصغيرة في جورة حوا ومشوارها إلى بيت الفنانين ومرض أمها (**آمنة**) بالربو، وقسوة حياتها والحلم بعودة الأخوة الذين ذهبوا، وفقرها، ومشكلة خطبتها الفاشلة، على الرغم من دعاء المعلمة لها بالزوج الذي يناسب، وانشغالها برسم لوحة مميزة، ذلك كله جعلها معزولة ووحيدة، تنام قسرياً، وتلجأ إلى سقيفة الدار، تجتر أحزانها ومتاعبها مع اللطخة وألم أسفل البطن، غير أن **خالد** يقطع على نفسه عهداً بأن لا يتخلى عنها، إكراماً لذكرى **آمنة** (التي ماتت) وكان قدوم بناته الصبايا إلى دار **كوثر** يحول البيت أكثر إشراقاً، ويعيد إلى **كوثر** توازنها النفسي، وتتحسن حالتها، وتعود إلى القراءة والتفاعل مع ما

تقرأ، لقد عرفت دينها عن طريق الكتب التي قرأت لا عن طريق المعلمة.

الشخصية الثالثة: **ريمة**، مهندسة، لكنها لا تشتغل، وكان شرط **حيان** (زوجها) قبل الزواج أن لا تداوم في المكتب، فهو يريدها أن تتفرغ لتربية الأطفال، و**ريمة** ماذا تريد أكثر من بيت فخم وزوج ثري وطفلة جميلة و... سيارة!..

كانت **ريمة** مجدة، لا تقبل إلا بالدرجة الأولى، في دراستها، لكنها اليوم لا ترى إلا في الجمعيات الخيرية النسائية أو المشاوير، تفكر **ريمة**:

ـ **مي** تريد الحياة، أما أنا فأريد الدنيا، و**كوثر** تريد الآخرة!.

والزوج تاجر غائب، وهي الزوجة الجميلة التي تبذر أمواله على لباسها ومظهر بيتها وسيارتها، تقول **ريمة**:

ـ **مي** لا تقارنيني بك، أنا امرأة واقعية، أريد أن أعيش حياتي دون متاعب، إذا كان هناك من يتعب عنك فلم تتعبين!.

و**ريمة** تعيش حياتها كسولة، تغرق مع زوجها بالفعل في البذخ والهدايا والتظاهر بالثروة والألبسة بل إنها تتجاوب مع دروس الدين للدعاية والشهرة في الوقت الذي تسهر في أفخر أماكن المدينة ومطاعمها.. حتى تجيء السكرتيرة **بسمة** فتقلب حياة زوجها، وتغير حياتها، لتصير مطلقة، مع طفلتها **لولو!!**

لقد مُنيت **ريمة** بالخيبة، وحصدت الريح، و**حيان** زوجها تزوج من السكرتيرة، فماذا ينتظرها غير أن تعيش حياتها الجديدة وتستعد للعمل في الهندسة، وتلتفت إلى تربية ابنتها، وتخطط للأيام المقبلة!..

≥ شخصيات مساندة:

خالد، وهو فنان، يرسم في بيت الفنانين، ويعشق **آمنة** أم **كوثر**، يراها في أحلامه ويرسمها في لوحاته، و**آمنة** عنه لاهية بمتاعبها وقسوة حياتها وبحثها عن لقمة العيش.

والزوج **عبد الرزاق**، زوج **مي**، الذي فتن بها، وانصرف يلبي رغباتها ويتحمل نزواتها، ثم اكتشافه أخيراً خيانتها، وهو رجل لا يعرف غير بيته وعمله، وحبه لزوجته.

و**آمنة** أم **كوثر**، التي تعيش على ذكرى أولادها الذين غابوا في الحوادث، تعيش على أمل أن يرجعوا، ولكن.. هيهات.. هيهات.. لقد قضت في دارها وختمت حياتها ختاماً محزناً.. تاركة **كوثر** لقدرها، و**خالد** لأحزانه وأحلامه الضائعة!.

وبعد: إن المتأمل في رواية "جورة حوا" يمكن أن يكتشف موازاة هذه الرواية بالروايات الحديثة التي امتلكت حساسيتها الجديدة وخصوصيتها الحاضرة.

وعلى الرغم من وجود فراغات احترازية، على الرغم من أن الكاتبة تعمي فيها المكان، وتعمي الزمان لحساسية ذلك، بل تعوم بعض الوقائع وتهمل الوقوف على التفاصيل، لكنها تقف وقفات شفافة وتدخل في تفاصيل الحياة الداخلية لشخوصها، فمي هي المسيطرة على الرواية، ورسم الكاتبة المتقن لها، وهي تتحرك أمامنا بتوقها ورحابتها وانفتاحها، يجعلنا نحبها ونحترمها، بل نتابع بشغف أحلامها وتطورها، وهي امرأة رسامة، محبة، عاشقة للألوان، وهناك صوفية ما مع الرسم والألوان، وقد سقطت في الحب ومنيت بالخذلان، لأن الحب كان من طرف واحد، وربما تعاطفنا مع **كوثر** التي تعاني تشتتاً وانهياراً في حياتها وتعاستها، تعاني من تهويمات ولطخة سوداء ومع **خالد** الذي يحاول أن يحررها من أوهامها ومن ضغوط المدينة، وخوفها، لقد اشتغلت الكاتبة على شخصية **مي** و**كوثر** بدقة، اشتغلت على لوحات كل منهما وألوانها، وبدت الشخصيات بعامة مأزومة مع ذاتها، مع مجتمعها، مع الآخرين، كل شخصية تتحصن بثقافتها وخصوصيتها، وقد نجحت الرواية في إبراز الإحباطات لكل شخصية، التي أدت إلى الإحساس بالخيبة وسط واقع مهين و.. مهان!..

أبرزت الكاتبة جورة حوا (أحد أحياء حماة) وأبرزت معه حارة الطوافرة وسوق الدباغة ومعالم ثانوية غيرها يمكن أن تكشف حالة من المحاكاة للواقع، وقد بدت قدرتها على التعبير عن اللحظات الحميمة في حياة الشخصيات وسط هذه الأماكن فكان هناك سرد وهناك حوار وهناك مونولوج، وهناك معاناة وشخصيات ممزقة بين الحب والغربة والفقر والكبت، و**مي** بطلة الرواية هي التي تتحرر من شرنقة المجتمع المغلق، على الرغم من أنها تعيش حالة من الانعدام، انعدام الحرية، حالة من الخوف، حالة من الازدواجية والهزيمة النفسية، وقد تمر أي لدى الشخصيات الأخرى نفاق تجاه الذات، وضياع للهوية ومما يسجل للكاتبة **منهل السراج** نجاحها في إبراز التقابل الخفي بين المكتوم والظاهر.. على الرغم من تحدي شخصياتها المأزومة لكل التصورات المسبقة.. وقد بدا أن فن الرسم (صنع اللوحة) هو طقس صوفي مجاهد يحاول بعزم شديد أن يحتفظ بصفاء الروح في مواجهة ضجيج مذهل يفسد الانسجام، أو كأنه صلوات مؤمن يستعين به على شرور الحياة، ويستنفر بوساطته مكامن القوة والهدوء، في أغوار

النفس ليستطيع مواصلة الرحلة.. ويبقى الفن بعامة هو أداة التعبير عن الذات الإنسانية، وعن توقها وأحلامها دائماً..

□□

الروائــــــي الفلســـــطيني واحتراق الزمن

□ جميل سلوم شقير *

لقد سيق الفلسطيني إلى لظى التجربة، سواء من أصر على البقاء في بيته وعلى أرضه، أو من خضع للترانسفير مجبراً وصار اللجوء قدره، خمسون عاماً ونيف من القهر والقتل والتشريد جعلت الأدب الفلسطيني بشكل عام يقطر دماً، وكان لجنس الرواية/ وهي التي تنقل نبض الحياة / أكبر نصيب من تلك المعاناة، وقد أصاب كتابها الحظ الأوفر من الألم وهو يصورون الشتات والنزوح والتشرد في كل أصقاع الأرض، يصورون هنود الشرق الأوسط السمر وتعرضهم لظلامية القوي المتسلط، وظلم ذوي القربى الذي جعل معظمهم يفقد البوصلة، ويتوه في عتمة البحث عن الرغيف الذي قد يؤدي بالبعض إلى وحل التجربة، لأن تمطي الزمن ومراوغته قد فعلا بالفلسطيني كما تفعل عوامل التعرية في التضاريس تماماً، تمزقها وتجاهد في تخريبها، وتأتي الرياح كي تذرو ما تفتت منها في كل أرجاء الأرض.

ولم يكن الفلسطيني، لا تحت الاحتلال بعد النكسة، ولا على أرض الأشقاء منذ النكبة، يرتع في العيش الرغيد، مما جعل التفكير بالخلاص الفردي يتنازعه،

فكان القاسم المشترك الأعظم للرواية الفلسطينية التي تناولت الشتات، تتداول ما كان يعانيه من خيبات وألم وضياع أولاً، وكذلك فلم يكن تعامل المستضيف العربي مع الضيف الفلسطيني ليخفف من وطأة الهجرة والضياع، والذي وصلت المودة فيه إلى مرحلة التهجير والقتل في بعض الأحيان، ناهيك عن التعامل اليومي والذي تميز بسطوة المخفر والدرك والمخابرات ثانياً، أما السلوك المخاتل لموظفي وكالة غوث اللاجئين فقد كان يزيد من بلل المخيم ثالثاً، ورابعة الأثافي/ إن صح التعبير/ اهتزاز بارقة الأمل التي كان يعلل بها نفسه كل لاجئ أو نازح أو وافد، وهي ظهور فكرة الكفاح المسلح لاستعادة الأرض والحقوق، والتي

---

* باحث من سورية.

آلت إما إلى انحراف بعض القادة وسرقة أمل الثورة والاستمتاع بالثورة والجاه، أو إلى التشرذم والاقتتال ضمن الدم الواحد، وأنا إذ أقوم الآن باستعراض عدد من الروايات الفلسطينية التي تعرضت للحديث عن أثر تطاول الزمن في الشتات، سأختصر ما استطعت، لأن الموضوع شائك ومتطاول أكثر مما توقعت عندما طرحت نفسي لتقديم هذا البحث، وهنا لابد من التنويه إلى أنني لم أتعمد قطعاً إحباط جذوة الأمل بالعودة واسترجاع المسلوب، لأن الرواية الفلسطينية هي من سيتكلم.

لقد راهنت الصهيونية على عامل الزمن، منذ أن قررت طرد السكان أصحاب الأرض، سواء إلى أرض أخرى داخل فلسطين أو إلى خارجها، فهم على كل حال سيعيشون الشتات، وأن تطاول الزمن سيفعل فعلته، لأن المخيم لن يكون متجانساً، وستجهز على تماسكه الأوضاع المعيشية الصعبة التي ستسهم في تفككه وفي إفساد العلاقات الاجتماعية فيه.

من وجهة النظر تلك/ أي فعل الزمن المتطاول في تهشيم حياة الفلسطينيين/ سأتطرق بالإشارة لعدد من الروايات التي عالجت أوضاع المخيمات مع لفت النظر لدراسة مهمة للكاتب **بشار إبراهيم** حول نفس الموضوع صادر عن وزارة الثقافة عام ٢٠٠٦ والتي كانت أول مراجعي لهذا البحث، إضافة لما قرأت من روايات، وسأبدأ برواية "قبل الرحيل" للروائي **يوسف جاد الحق**، التي صورت تجرع الفلسطينيين الحنضل وعوداً من قادة جيوش الإنقاذ، فيذكر ما جاء على لسان ضابط مصري "أيها السادة، ليحتلها اليهود اليوم لنخرجهم نحن منها غداً" ص ٣٠٤ استهتار صارخ بما سيفعله الزمن، لأن هذا الزمن الموعود لم يأت إلى يومنا هذا، ويقول محذراً: "إن هجرتكم هذه لن تفضي إلا لضياع البلاد والعباد". ثم يختم روايته بالقول ص ٣٠٨ "إذا كنا نرحل اليوم، فلكي نعود غداً مع القوات الزاحفة القادمة من الجنوب، ويضيع صوتي في الزحام بين زخات الرصاص وهدير المدافع".

أما رواية "تعالي نطير أوراق الخريف" للروائي **حسن حميد** الصادرة عام ٢٠٠٥ والتي وضعتنا أمام بانوراما بالألوان لميلاد المخيم الفلسطيني، منذ الرحيل الأول ومحاولة اللجوء إلى الضواحي الجنوبية لمدينة دمشق، ومنذ استقر باللاجئين المقام وبدء بنصب الخيام، تقول الرواية في ص٩ "قامت خيام أهل الحولة فوق مزبلة مدينة دمشق" وص ١١ "أخذ اسم مخيم جرمانا... وبدؤوا ببناء الخيام، تساعدوا في بنائها وشد حبالها ودق أوتادها، وتسوية أرضها، واختار الجار جاره، وتداخلت الحبال فيما بينها وتعانقت، وتقابلت الأبواب وتلاقت" وتكتمل الصورة في ص ١٤ "صارعوا الأمطار ومجاري الرياح، وصبروا فترة الشتاء كلها وقد مات بين أيديهم عدد كبير من الأطفال والشيوخ.... وأسسوا مقبرة المخيم" وعندما انقضت المدة التي وعدهم بها قادة حرب الإنقاذ، تأكدت لديهم قناعة أن هذا المقام سيطول ويطول، فانزاحت الخيام ونهضت بدلاً عنها بيوت الطين، ثم سعى اللاجئون في مناكبها، النساء لجمع الخبيزة واللوف والهندباء، وسيرد ذكر أسماء تلك النباتات في أربع روايات أخرى وانتشر الرجال للعمل في المعامل المجاورة، وفي ص ١٧ تقول الرواية عن العوز الذي أجبر "بعض النسوة للعمل في بيوت الشوام ماسحات للأدراج، ومنظفات للبيوت... وعودة بعض بنات المخيم من عملهن كخادمات في بيوت الشوام، ناهدات الصدور، معطوبات الأنوثة" ولأن الزمن بدأ يفعل فعلته، والإنسان مطبوع على التأقلم، فها هي هاجر الشامان تعلم "بنات المخيم كيف يلبسن ويتجملن وكيف يزلن شعر أجسادهن بالسكر وملح الليمون والشمع" ص٢٢ وتشير الرواية هنا إلى أن الخراب بدأ ينخر في المخيم، وربما كان خنيفس الطلال الذي كان ينوس بين العقل والجنون أبعد نظراً من غيره فيقول في ص ٢٩ "خازوق وأكلناه" وفي ص ٣١ "السياسة لا تعيد البلاد.. النار وحدها هي القادرة على ذلك" والذاكرة الجمعية لسكان المخيم كانت ملغمة باستحضار صور الوطن بشخوصها وحكاياتها ممزوجة بطعم الحسرة والمرارة والفقد واللوعة، وكان من الطبيعي أن ينجذب الفلسطيني في المخيم إلى العمل الفدائي، فيخلع معلم مدرسة المخيم ملابسه المدنية، كي يرتدي "بدلة الفوتيك الأخضر" ص ٦٥ ويبدأ تواتر الشهداء على المخيم، وتبدأ قيادات فصائل الثورة باستهلاك فتوة الشباب كي تحولها إلى كنوز للمكتسبات الشخصية، وتلقي بهم بعدها إلى اللاشيء، يبحثون عن عمل يكفيهم مؤونة الذل والتسول، ويتحول الشلبي إلى نموذج للقيادي الفاسد، الذي يمارس العهر والدعارة، مع الكذب والافتراء والمتاجرة بالدماء، ويتحول إلى معاد لشعبه، وسارق وناهب لقوته، ثم تشير الرواية وبجرأة عالية إلى تفسخ الحياة في المخيم، وذلك عندما تتوجه معظم نسائه للعمل في قطاع الخدمات الصناعية والإنتاجية، فتخلع النسوة اللباس الفلسطيني التقليدي، وتستبدلنه بلباس يعبر عن روح العصر، فتقصر التنورات، وتتكشف الأعناق والأذرع والشعر، وقد أدى الاختلاط بسكان المدينة لاتقاد الشهوات وارتكاب المحرمات، ثم يتخلخل النمو الديمغرافي في المخيم وذلك برحيل من وجدوا إلى الثراء سبيلاً والتوجه للسكن في المدن المجاورة، ويغدو المخيم في ص ٢١٠ "محشو بالحزن والتنهدات والغصات" ومع كل هذا فلم يغلق الروائي **حسن حميد** آخر النفق، بل قال لنا في الـ

ص ٢٦٦ "إن أردتَ النـدى حقـاً انتظـر.. صـباحاً آخر".

أما رواية "البدد" للروائية نعمة خالد الصادرة عام ١٩٩٩، فقد أعلنت مبضعها فيما آلت إليه أوضاع المخيم الفلسطيني ليس قتلاً وإنما لاستئصال المرض والقبح منه، علها تساهم في شفائه، فنضحتْ من تجربتها النضالية ومن خيباتها مع قيادات الفصائل المسلحة، صوراً قاتمة لما فعله الزمن بمجتمع المخيمات خلال ما ينوف عن الخمسين عاماً، ومنذ بداية الرواية كانت تحيل ما حصل لعامل الزمن فتقول في ص ١٠ "الزمن ينفث ضباباً في المرايا، فتزداد صورتنا غبشاً وتتبدد ملامحنا... الزمن يرتدي ثوباً أحمرا" إلى أن تقول في نفس الصفحة: "المخيم الذي يحاول جاهداً أن يستعيد عطراً أفل... يرتجف لرائحة القبور وعبثاً يحاول أن يوسع له مطرحاً في حلم آت" وصار عندها زمن المخيم ليلاً يجوب البوابات، ويوزع عليها الندوب"، وبطلة الرواية سراب لا تختلف أوضاعها عن أوضاع المخيم، بل إنها تتماها معه، وعندما تقول أن الثعالب التي تتناسخ وتهوي على جسم سراب والمخيم يهدهد صخب أنينها، كانت بهذا تربط مصير سراب بمصير المخيم الذي يعاني من التفسخ والفساد، سواء بسبب انحلال العلاقات الاجتماعية فيه أو الإفساد الذي تمارسه بعض قيادات الثورة، فتقول عنهم في ص ٢٦ "أفواه الثعالب سوف تبتلع البراءة والذاكرة والعشب الأبيض" إلى أن تقول والتشاؤم يغلف صوتها "ثمة خراب قادم سيعصب رأس المخيم والذاكرة بالرمل" وفي ص ٢٧ تقول على لسان أحد أبطالها خليل الذي يسأل سراب "هل كشفت ما جاء للمخيم من مروضين؟ وما جلبوا من أعياد خاوية هذه أزمنة ليست لك، هذه مخلوقات بدائية، تعبث في الأرجاء الفائضة والمنذورة "فالمخيم سيفقد مع مرور الزمن الكثير من نقائه، وتركز الروائية على الحال الراهنة للمخيم، وتحتار لمن تحمل المسؤولية عما آل إليه، أللزمن المتطاول أم لسكان المخيم أنفسهم؟ وهي لا تتحدث عن مخيم بعينه، بل تذكر أحداثاً تمت في خمسة مخيمات، وتتحدث عن حال الفرقة والتنابذ بينها، وتذكر في ص ٥٠ تهديداً على لسان أحد المتنفذين في مخيم عين الحلوة "سمعت ببرج البراجنة واحد بيغرد بعيداً عن سربنا، وعاملي المهدي المنتظر. هاتوه وعلى الخازوق حطوه" وفي ص ٦٠ جاء على لسان أم سعد "وسراب تكبر وتعرف أن القتل لم يكن مصادفة/ وتقصد هنا قتل والد سراب/ بل هو القتل المبرمج، المنطق العبثي الذي بات يحكم" وهنا ونحن أمام هذا الحطام والتشظي، يأتي الاجتياح الإسرائيلي كي يغطي الدم بالدم، لأن القادة قد اهتموا بتحصين مقرات القيادة فقط وتركوا المخيمات مكشوفة لصواريخ العدو ومستباحة لدباباته، وفي ص ٦٨ تقول: "فما حدث في صبرا وشاتيلا يذهب بالعقول، وصار الفدائي فقاعاتٍ كاذبة... والمتطوعون في البقاع أكل ومرعى وقلة صنعة "وتثير السؤال حول حقيقة كون الثورة واحة الديمقراطية والعيون المتفتحة في صحراء العرب، ولم يبق منها إلا "شعارات بتفترسنا وهيزعات وهات يا موت" ص ٦٩ لقد تجرأت الروائية ووصفت بصدق حال المخيمات في لبنان فكتبت في ص ٧٦ "المخيم من أقصاه إلى أقصاه يتكور في حرجها: سرقات، دعارة وسمسرة عالمكشوف. زلم لفلان ويحيون لعلان، جوع وسخام وزبايل، مجارير مفتوحة، جرادين تسرح وتمرح، أكوام المارلبورو على رأس كل حارة مصفوفة أبراجاً، أبو سمير السكافي لا يشتغل غير بالدولار والإسترليني، أما السوري يفتح الله، جمعات ذكر لا يعلم إلا الله ما يجري فيها، أولاد يجوبون الحارات والمسدسات تلعب على أقفيتهم، بواريد بطولهم والكل مجنون، بالأخضر مجنون... مدمنون في كل زاوية، والأفندي حليت بعينه صبية، هاتوها وعيني عينك، قدام أهلها بيمسخوها، وإن أرضته تصير (كادراً)، وقد تسكن فيلا وتأخذ سيارة، ويصير لأهلها صولة وجولة، أما إذا طاشت الشهامة بأحدهم فالرحمة عليه: جثة بين الليمون أو على المزبلة" ولم تغلق الروائية آخر النفق، فراهنت كمثقفة على الثقافة لمجتمعات المخيمات لمكافحة الجهل والأمية بواسطة النوادي الثقافية.

وفعل الزمن في ناس المخيمات كان ظاهراً في رواية "الوداع" للروائي عوض سعود عوض الصادرة عام ١٩٨٧ والتي تبدأ من معاناة الراوي كمقاتل في مخيم تل الزعتر، المخيم الذي يسقط مهشماً مدمراً خلال أيام، و"الذي فضل الكثيرون الموت فيه على مغادرته" ص ٢٧ ولم يكن أمامه وهو يغادر الزعتر مدحوراً، إلا أن يساهم في إنقاذ بقايا أسرة فلسطينية ويسلمها للأهل في مخيم آخر، وهذه إشارة لتسليم الراية لمتابعة الحياة ومتابعة النضال، ثم تستدرجنا ذاكرته إلى بدايات النزوح والاستقرار في منطقة خان الشيح، على مسافة عشرين كيلو متراً جنوب غرب دمشق على الطريق المؤدية للقنيطرة، حيث نشأ المخيم الذي أخذ اسم الخان نفسه، ثم يصف لنا الروائي عوض الأرض التي اختيرت لإقامة اللاجئين "المنطقة واسعة ولا يبدو أن أحداً سكنها من قبل. النباتات الشوكية تكاد تغطي كل شبر من الأرض" ولم يكن لهم أي دور في اختيارها، بل أن سيارات وكالة الغوث قد اقتادتهم إليها، إلى أن يقول ص ٥٢ "رسم العمال

خطوطاً ومربعات تخص كل أسرة" وتبدأ معاناة اللاجئين، تماماً كما تم في كل مخيمات الشتات، وتصير مع مرور الزمن" فلسطين التي صارت بالحلم، رؤيا بعيدة" ص٥٣، ويضرب الكاتب على وتر الزمن الذي سيفعل فعلته بوصف من جاؤوا إلى المخيم أطفالاً يلعبون "الدحاحل أو التوف أو التدويرة أو العودي" ص ٥٥ سنراهم بعد مرور خمسة عقود يكبرون "مع الفقر مع الجوع مع الحرمان" ص ٦٧ الذي لن يثمر لهم إلا الضياع والانحراف، ولم ينج من وحل المخيمات حتى من ركب موجة العمل المسلح، فمنهم من استشهد، ومنهم من استهلكته الثورة ورمته فقيراً لا يعرف الكفاف، وينهي الكاتب عمله بوصف حال مخيمات لبنان بعد الغزو الصهيوني عام ١٩٨٢ بوصف أدبي لمخيم الرشيدية، فيقول في ص ٢٥٤ "ومخيم الرشيدية فتاة جزوا شعرها، وقطعوا نهديها، حطموا أرجلها، وقصوا لسانها وصلبوا شبابها".

ولم تكن رواية "مخيم في الريح" ١٩٨٦ للروائي عارف أغا أقل نزفاً من سابقاتها، حيث تبدأ ومن الصفحة الخامسة بوصف الحال المأساوية في مخيم النيرب جنوب مدينة حلب "جلست أم حامد أمام وابور الكاز، بعد أن وضعت عليه صفيحة من التنك، علها تطرد البرد القارس، الذي يندفع من الأبواب الفسيحة والمشرعة للمهجع، ويتسلق الجدران الواطئة ثم يهبط من السقف والخلاء ناشراً في غرف المهجع، صقيعاً حاداً يتغلغل في العتمة، وفي ذرات ضوء السراج، النحيل، المعلق على الجدار، باحثاً عن الأجساد، البشرية البائسة، التي تجمعت حول بعضها، مندسة، تحت عدد من البطانيات. والمعاطف الثقيلة والعتيقة "تلك المقدمة تشعرنا أن مخيم النيرب كان بلا خيام، بل حل اللاجئون في مهاجع مسقوفة بالتوتياء في معسكر مهجور يعود تاريخ بنائه لبريطانيا فترة الحرب العالمية الثانية، "في خلاء موحش وكثيب تغطيه أشواك البلان" ص ١١ وعندما يحدد الروائي منبع الهجرة يقرر النتيجة في ص ١٢ "كان معظم سكان النكبة الجدد، من قرى ومدن الجليل، ... وكان عليهم أن يدفعوا جميعاً ثمن الهزيمة سواء شاركوا في صنعها أم لا... وكانوا مصرين على البقاء أحياءً رغم كل شيء "وتذهب الرواية لوصف عذابات الناس هناك، ففي ص ١٦ يقول واصفاً أثر الثلج والجليد عليهم "يبدو أن الطبيعة قد وحدت قواها مع التشرد والمهانة والفاقة والمرض لقهر سكان النكبة وتحطيمهم" وكان مألوفاً كل صباح، رؤية بضعة رجال يسيرون ببطء، صوب المقبرة لدفن جثة طفل جمده البرد في الليل "وكرر الروائي عارف آغا صيرورة السكن الذي ألحق بالمهاجع وبني من قوالب الطين وسقف بالصفيح "أناس تغربل التراب، وأخرى تعجن الطين بالقش والتبن" ص ٦٠، وكما أسلفت فإن هناك العديد من القواسم المشتركة للرواية الفلسطينية التي عالجت أمور الشتات، وأهمها الصراع مع الطبيعة والعوز، مما قاد للتفكك الاجتماعي، وكذا فإن الاندفاع باتجاه العمل المسلح لم يقدم لهم إلا العديد من الشهداء والخيبات معاً، ثم تعرضت المخيمات كلها تقريباً لسوء المعاملة من قبل المخافر في الدول المضيفة و"تدخل رجال الأمن في الأمور العائلية" ص ٣٩ إضافة للشكوى من المسؤولين عن توزيع الإعاشة في وكالة الغوث، فمعظمهم كان فاسداً وسارقاً على حساب قوت اللاجئين إلا أن رواية مخيم في الريح تنفرد بوصف الاحتفال بمنتصف أيار ذكرى الهزيمة الكبرى "كانت النكبة كلها قد تجمعت، وتليت أشعار، وكلمات، ودوت هتافات وصرخات تندد بالعدو" ص ٥٧ ولم تذهب من الذاكرة الجمعية للناس جغرافية الوطن المسلوب بكل تفاصيلها "هناك على سفوح جبل كنعان، نشؤوا في أحضان طبيعة جميلة، أخاذة، حيث يعيش المرء فيها ويموت، دون أن يعرف ألم الجسد" ص ١٣٢.

ولابد لي من التنويه بأن واقع النزوح إلى الضفة الغربية وقطاع غزة لم يكن بأحسن حال من النزوح إلى البلاد العربية، فهذا هو الروائي **رشاد أبو شاور** يصف لنا في روايته "العشاق" الصادرة عام ١٩٧٧ حال مخيم عين السلطان قرب مدينة أريحا، ومخيم النويعمة على الطرف الآخر من الوادي في ص ٦ حيث "تناثرت ألوف البيوت الطينية المسقوفة بالخشب والبوص" ثم تتحدث الرواية عن مخيم عقبة جبر، فكررت وصف معاناة اللاجئين من عسف الطبيعة، برد قارس وصيف فيه حر الهاجرة والعقارب والأفاعي "بعد تمزق الخيام وتطايرها، وانهيار أعمدتها الخشبية النحيلة، عبئت ألوف الأسر وشحنت إلى أريحا" ص٩ وكانت الرواية هذه تحمل كل القواسم المشتركة التي أشرت لها سابقاً، ما عدا ذكر المخافر في البلاد العربية المضيفة، والتي حلت محلها في رواية العشاق سطوة الإقطاعيين الفلسطينيين على اللاجئين الذين يعملون لديهم بالزراعة مكرهين، وتأتي حرب حزيران عام سبعة وستين، كي توقع تلك المخيمات تحت الاحتلال، وتبدأ معاناة من نوع جديد، تجسس اليهود عليهم ثم يبدأ مسلسل الاعتقالات وسجن الشباب وتعذيبهم، وكذا فقد قالت الرواية الشيء الكثير عن الفساد والتحلل الاجتماعي فيها بما فيهم المسؤولين عن مخازن وكالة الغوث "رئيس المخفر ومدير المخيم ومساعد مدير المخيم، يشكلون عصابة، تلاحق السكان على حفنة الطحين، وقطعة الصابون ولحسة السكر" ص ٥٩ ثم تحدثت الرواية عن أهمية التمسك بالأرض والبقاء فيها، ولو كان

ذلك تحت الاحتلال لأنها أصبحت بالفعل مراكز إشعاع للمقاومة والنيل من العدو بضربات موجعة.

ولقد حرك هذا الوضع الإنساني المتردي ضمائر شرفاء العالم ومنهم الروائية الإنكليزية **(إثيل مانين)** المعادية للصهيونية، والتي كتب رواية "الطريق إلى بئر سبع" المترجمة عام ١٩٨٥ من قبل **نظمي لوقا**، فقد وصفت وبجرأة عالية معاناة الفلسطينيين من فاشية المنظمات الإرهابية الصهيونية، والسلوك الهمجي والوحشي الذي أجبر من بقي منهم على قيد الحياة على النزوح، وسمت الأماكن التي لجؤوا إليها بالمعسكرات، فتقول في ص ١٨ "يعيش فيها أكثر من نصف مليون في أسوأ حال. وفي ص ١٩ تؤكد على فكرتي التي أوردتها في بداية البحث، وهي رهان اليهود على الزمن، فتذكر بقول **جولدا مائير** "سياستنا لم تتغير فنحن لن نقبل عودة فلسطيني واحد" ثم صار هذا نهجاً للدولة العبرية، ثم تصف تشكل أول مخيم على أطراف مدينة رام الله في ص ٩٠ فتقول "وتحت كل شجرة زيتون فوق مدارج التل كنت ترى أسرة قد عسكرت هناك، وكنت ترى خياماً بدائية مصنوعة من الخيش القديم وخرق الثياب المهلهلة، لتؤوي تحتها رجالاً ونساءً وأطفالاً، فتمنحهم إحساساً وهمياً بالملاذ".

ولأن المقام لا يتسع لاستعراض باقي الروايات الفلسطينية التي تعرضت للواقع الفلسطيني، سأكتفي هنا بالتنويه لبعضها باقتضاب، فها هي الروائية **"ليانة بدر"** تصف لنا عذابات اجتياح مخيم جبل الحسين الأردني في أيلول الأسود، فتورد في روايتها "بوصلة من أجل عباد الشمس" الصادرة عام ١٩٧٩ في ص ١٤ ما يلي "استعدت منظر سقوط مخيم جبل الحسين بالأمس. يسوقون آلاف الرجال والنساء والأطفال خارج بيوتهم التنكية التي دكت إثر قصف الأيام الثمانية الماضية، يفرزون الرجال وحدهم، وتقف النسوة بأثوابهن الطويلة السوداء في الجانب الآخر. يتصاعد العويل، والولولات تنعقد غيمة كثيفة في سماء المخيم المهشم".

وفي رواية "طقوس المنفى" الصادرة عام ١٩٩٤ للروائي **الياس أنيس خوري** "لفتة مهمة للعلاقة غير الودية التي نشأت ما بين اللاجئ الفلسطيني في المخيم والمقيم الفلسطيني المجاور له، فبعض أهالي رام الله كانوا يقولون لسكان المخيم "صرتم يا لاجئين تفهمون في الفن والطرب... تقعدون في حضننا وتنتفون في ذقننا... إي والله ما قصر اليهود فيكم" ثم تطرق في روايته "عكا والرحيل" لمعالجة قضية خطيرة في الشتات، وهي إغراء بلاد المنافي للفلسطينيين بالتأقلم فيها مع مرور الزمن، وقد صار هذا الرهان هدفاً استراتيجياً لليهود كما راهن الأمريكان على تأقلم الزنوج المجلوبين من إفريقيا، وهذا يذكرنا برواية الجذور **"كونتا كونتي"** فيقول في ص ٧١ ــ ٧٢ غريبة هي أمريكا كيف أصبحت حلم طموح الجميع، ما أن يصلها المحظوظون حتى يقعوا في قبضة سحرها الذي يساعدهم على التأقلم مع الحياة الجديدة، هم سيندمجون عاجلاً أم آجلاً" أما في روايته "حصاد العاصفة" فقد لفت النظر إلى تناسل أعداء الفلسطيني، فبعد أن كان عدوهم الأوحد هو المحتل الصهيوني، فإن الشتات قد أفرز لهم أكثر من عدو، فبعد هزيمة سبعة وستين جاءهم أيلول الأسود، وهاهو المحقق الأردني الذي تخاذل أمام قوات اليهود في الخليل يجلد الفدائي المعتقل **"غيفارا"**.

بقي أن أشير إلى رواية تناولت جانباً من معاناة الفلسطيني الذي قرر ترك زوجته وأهله في المخيم، ثم السفر من أجل تحسين واقعه المعيشي قاصداً قبرص، وتمثلها رواية "أيا فيلا" للروائي **أحمد جميل الحسن**، الصادرة عام ٢٠٠٤ وقد لمست فيها محوراً جديداً يستحق التنويه، وهي تحول بطل الرواية حسن من فدائي عايش الحرب الأهلية اللبنانية، على الرغم من رجاء أمه له: "براضاي عليك يما لا تروح إلى لبنان.. هناك ما إلنا عدو نقاتله" ص ١٤١ وكأنها كانت تتوقع أن يضطره رؤساؤه للمساهمة فيها، بخوض معركة غير متكافئة مع قوات الكتائب، ثم يصل إلى قرار بترك العمل الفدائي والعودة إلى المخيم في سورية، ثم السفر إلى قبرص، ولم يكن الحال هناك بأفضل من معاناته في بلد شقيق، فالغربة والحصول على العمل كانتا أشد مضاضة، كما أن شوقه لزوجته وأطفاله لم يحولا دون اندماجه بعلاقة حب مع امرأة قبرصية ففي ص ٩٧ يخاطبه الراوي بقوله: "غريب مطارد يا حسن تتنقل بين المنافي والشتات تتقاذفك الأرصفة والمطارات والغرف المنزوية، تتلقى الشتائم والإهانات دائماً.. منسي أنت يا حسن ليس من حقك أن تحب أو تعشق، فأنت غريب والغريب ضعيف ومدان" ثم يقول حسن في ص ١٠٧: "هذه (الغريب) تطاردني أينما حللت، هنا وهناك وفي كل الأماكن، حتى في وطني الذي كنت لاجئاً فيه غريب، يستنزف في غربته قوته ويهدر شبابه، ويفتقر إلى الكرامة "ولكثرة ما عانى من ملاحقة الشرطة القبرصية له كونه بدون إقامة نظامية، فنسمعه في ص ١٠٨ يحاور حلمه: "أحلم بأن تطاردني شرطة بلدي وتسجنني ولا تستطيع نفيي أو تسفيري إلى بلد آخر أريد أن أكون هناك بين أترابي الذين تركتهم بين أهلي وأقاربي، أتعبتني

المرافئ البعيدة" فوصل إلى القول: "هزيمة الروح والجسد" كما جاء في ص ١٤٥.

وفي الختام لابد من الإشارة للخيبات التي يتعرض لها العائد إلى أحد مخيمات الضفة أو القطاع بعد احتلالها في عام النكسة بعدة أعوام، فيجد أن كل شيء قد تغير فلا الناس ناسه ولا المخيم الذي هجره قبل بضع سنوات مخيمه، وكان ما كتب على الفلسطيني من محن سيظل صليباً يثقل كاهله، ومع أنني كلما التقيت فلسطينياً كنت أقرأ في عينيه سفر الشتات بكل ما يرشح عن الشتات من حزن وقهر، كنت أعيد قراءته، فألمس لديه تصميماً على البقاء بحجم جبال فلسطين، وبصلابة حجارتها، ينظر بشموخ إلى الأفق البعيد وينتظر أن ينبلج "صباح آخر" متشبثاً (بأمل) الأديب **سعد الله ونوس**.

الإحالات:

ـ المخيم في الرواية الفلسطينية ـ **بشار إبراهيم** ـ وزارة الثقافة ـ ٢٠٠٦.

ـ الرواية العربية "ممكنات السرد" أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر ـ الكويت.

ـ كافة الروايات التي ورد ذكرها في متن البحث.

□□

متابعات ..

أسوأ حب هو ما يباغت متأخراً
(شهلا العجيلي وعين الهر)

❑ أحمد خمري الصلال *

"عين الهر" الرواية الأولى للناقدة والروائية والقاصة السورية الدكتورة "شهلا العجيلي"، في هذه الرواية تأخذنا "العجيلي" على عوالم من اللغة التي تسحر القارئ، وتمتعه، وتجعله أسيراً لعالم من الأبهة والرقي، والأفكار المنتقاة بمنتهى العناية، والأحداث الشيقة والمثاقفة، هذه المثاقفة التي تجمع بين مخزون ثقافي وأكاديمي، وعملية الإبداع الأدبي الرفيع.

وتستعمل الكاتبة في هذا العمل تقنية سردية ملفتة للنظر، فهي تجمع بين السرد الذاتي لمقتطفات عن حياتها، وبين التتبع السردي لبطلة روايتها "أيوبة"، فالقارئ يحبذ دائماً أن يعرف شيئاً عن الحياة الخاصة لكاتبه الذي يقرأ له، وبذلك تبقي القارئ أسيراً لنصها.

"على الرغم من كره مقولات الالتزام كلها لا أستطيع إلا أن أكون ملتزمة، على الأقل في الإطار العام لحياتي، حياتي التي سارت تقريباً كما رجوت، حتى هذه اللحظة على الأقل، لأنني دائماً كنت أتملص من المنعطفات".

وتقدم لنا الكاتبة بطلة روايتها "أيوبة"، المرأة المكافحة لإثبات وجودها، وتحقيق ذاتها في مجتمع انتزع أبسط حقوقها، في التعليم واختيار شريك حياتها، وعيش الحياة التي تحلم بها تحت مبادئ وقيم صاغها الإرث الاجتماعي المتخلف، متذرعاً بالعادات والتقاليد البالية، وتبدو "أيوبة" في النص الروائي أنموذجاً لكل شخص يكافح لنيل حقوقه، وتحقيق ذاته، فهي أنا وأنت، وكل إنسان .

"أيوبة" تتحدث عن نفسها وعن الآخرين وتفترض أنني أعرفهم".

وهنا تكمن المغايرة عند الروائية "**العجيلي**"، فهي تقول بخصوصية المرأة العربية ثقافياً واجتماعياً وتراثياً، وتراعي تلك الخصوصية، ولكنها ترفض ما يصطلح عليه نقدياً بـ "أدب نسوي" وتتجنب الخوض فيه نقدياً وإبداعياً، وهو موقف متوازن وصحي ويحسب لها.

وتبدو أكاديمية الكاتبة وإبداعيتها وفهمها لكتابة الرواية واضحاً، ملمة بأبعاد النص الروائي الحديث، ماسكة بناصية الكتابة، عندما تقدم للقارئ وجبة ثقافية دسمة تتكلم فيها، عن الأحجار الكريمة فيزيائياً، وكيميائياً، وقيمتها في الثقافتين العربية والغربية، ومكانتها في حياتنا وطريقة صقلها واستخراجها، وأماكن تواجدها، وتفرد مجالاً أوسع

* إعلامي من سورية.

للحديث عن حجرة "عين الهر" أنموذجاً للأحجار الكريمة، وهي الحجرة التي استندت عليها الكاتبة في تسمية روايتها، فهذه الحجرة الكريمة تشبه حدقتي عيني الهر عندما تشدد لمعانها في العتمة.

"رحت أدور الحجرة بين أصابعي، وهو مصغ باهتمام شديد:

ـ هل ترى هذه الموجة، هذه اللمعة الحليبية على السطح؟

انظر كيف تتحول إلى ضوء فضي ناعم.

أليست اللمعة ذاتها التي تصدر عن عين الهر؟!

فتمتم:

ـ "عين الهر"..".

ويظهر تأثر الكاتبة بطفولتها التي قضتها في مدينة "الرقة" بحديثها عن التصوف، مستفيدة من حلقات الذكر التي كانت تقام في منزل أهلها، وهنا تكمن الاختلافية عمن سبقوها قبلاً بالحديث عنه، فهي توسعت فيه شارحة لطقوسه من خلال حلقات الذكر التي تناولها بالتفصيل من خلال أحداث الرواية، وترد على مقولة المتصوفة الشهيرة:

"من ذاق عرف ومن عرف اغترف وأنا أقول اغترف وسقى".

ومن خلال سردها عن التصوف تظهر الأبعاد الثقافية، التي تتوخى الكاتبة الحرص على أن يكون العمل الروائي مصدراً تثقيفياً لها، يغني عقل القارئ، ويمتعه بنفس الوقت، مؤكدة بما لا يترك مجالاً للشك العقلية الإبداعية التي تمتلكها.

وتوظف الكاتبة في هذا العمل تقنيات "ما تحت الأدبي"، توظيفاً نموذجياً، فالأمثال الشعبية حاضرة في النص، وللشعر الشعبي المتداول في "الرقة" حضوره الجميل في الرواية، هذا الحضور الذي يعطي للنص الروائي هويته المائزة من خلال "تبيئة" النص، وهذا ما يميز نتاج بيئة سردية روائية عن أخرى، وهو أمر مهم، فالروائي ابن بيئته ويجب أن يعكس تلك البيئة.

"لا كتب وادز بالورق لحميد العجيلي/ هالريمة لعندكم من سبق الخيل

مشروبها من عسل

وما كولها حنيني / وملبوسها من هباري الدير هبريّة"

والسرد الروائي رشيق بلغة حركية تصويرية يدل على التمكن من ناصية اللغة.

"أسوأ حب، هو الذي يباغتك متأخراً.. بعد أن تكون قد أغلقت باب العمر وراءك، أو شرعته على منافذ أخرى!".

وتوجه دفته بنفحة فلسفية تضيف إلى النص ملمحاً خاصاً، تعطيه وبذات الوقت، حالة من المثاقفة من خلال مخزون ثقافي يساعد على معالجة سردية سليمة وموضوعية.

"الكثرة تقلبه سمي قلباً! كم يدهشني أولئك الذين يحبون مرة واحدة، وإلى الأبد! يدهشني صبرهم واكتفاؤهم، وقناعتهم بالحب الأول! المهم أن يكون المرء الحب الأول، بل المهم أن يكون الحب الأخير! فهل سأكون الأخيرة، وهل ستكون الأخيرة؟!".

و**"العجيلي"** تطرح من خلال نصها الروائي موضوعات سياسية وأخلاقية، ولكن على شكل مقاربات من دون أن يستهلكها السياسي والأخلاقي، مما يفقد هذه الموضوعات قيمتها، وينحدر بها إلى المباشرة، فالذكاء لا يكون بخرق "التابو"، لأنه أسهل شيء وأبعد شيء عن التقنيات الأدبية في الكتابة، وإنما الذكاء يكمن، عبر الطرح السردي الموضوعي والسليم، باستخدام التقنيات السردية، بعيداً عن المباشرة.

"المشكلة هي أن ملف الفساد الذي فتح في سائر أنحاء الوطن، أغلق عند مدينتي، لأن أمر الفساد فيها قد فاق قدرة العقول المسؤولة عنه في العاصمة عن البحث، إذ لم تعرف بدايته من نهايته، الكل متورط، بما فيهم أهل العاصمة، ولا يمكن أن تحل الأمور إلا بقضاء إلهي، هذا ما تشير إليه مجريات الأمور حتى اليوم".

ومن العلامات الفارقة في النص وجود ثلاثة أصوات لشخصيات نسائية مختلفة، ومن بيئات مختلفة، هذه الأصوات تعطي للنص سمة التنوع، والحيوية، فـ "أيوبة" الفتاة القادمة من بيئة شعبية مسلمة، و"أوديت" القادمة من بيئة مسيحية، و"الراوية" القادمة من بيئة مخملية أرستقراطية، وهذه إحدى أهم النقاط التي وقف عندها الناقد المعروف الدكتور **"فؤاد مرعي"** وأثنى عليها.

إذ ما يؤخذ على الرواية بالمقابل، تلك الذاتية المفرطة في بعض مواطن النص الروائي، وبطريقة تقترب من التصريح المباشر، فالروائية تبتعد عن لسان الراوية في بعض مواطن النص، وتتبنى مواقف من قضايا اجتماعية إشكالية، وتدخل في صميم التركيبة الاجتماعية الرقية، وهو ما سبب في تأليب البعض عليها، وذلك نتيجة لفهم بعض الرسائل من النص بشكل مغلوط، أليس الأجدى أن تكون الحيادية بالطرح عبر لسان الراوية هي السمة البارزة في النص، وعدم التصريح بهذه المباشرة الواضحة في بعض مواطن السرد التي تكتسي سمة الذاتية المفرطة، وعدم ظهور ذاتية الراوية،

والطرح بعيداً عن التبني لمواقف لا تفيد، لمواضيع هي بالأساس غير مهمة وهي من مكونات الثقافة الشعبية للإنسان الرقي العادي.

"شهلا العجيلي" في "عين الهر" أنموذجاً للكاتبة، التي تستوفي الشروط الفنية في عملها الروائي مقترنة به من المدارس الحديثة. التي تجمع بين الأدبية العالية، واللمسة الثقافية التي تغني عقل القارئ وترتقي بمستواه الثقافي.

□□

حَمَـــــاةُ كمـــــا صـــــــــوّرها شـــــــعراؤها العصريّون

□ د. غازي مختار طليمات *

في الشهر السابع من سنة تسع وسبعين وتسعمئة وألف نشرت مجلة الفيصل مقالاً مصوراً عن مدينة حماة السورية للأستاذ وليد قنباز، فوجدت فيه من إبداع الكاتب ونضرة المصوّر ما ملأ قلبي إعجاباً، وعقد لساني دهشة، فطفقت أتقلّب بين صور رسمَها يراع، وبيان تأنقتْ به عدسة، أتأمل الفنين بالعقل وبالعينين، وأجتني من جَنى الجنتين: جنة المدينة الشاعرة، وجنة الكاتب المفتون، ثم قلت: إذا كان النثر قد بلغ بي ما بلغ، فما عسى الشعر أن يبلغ؟ وإذا كان مقالٌ واحد قد فعل في ما فعل، فما الذي يفعله الشعر؟ و"حماة" كما قال في صفتها وليد قنباز:

لا تســـألاني مـــا حمـــا
ةُ؟ هــي الجنــان الخُلَّــدُ
فـــي كـــل ربيـــع فتنـــة
فــي كـل ركـن مشـهدُ
فهنـــا الحيـــاةُ تـــدفّقت
وهنـــا الطبيعـــة تُنشـــدُ
وهنـــا النـــواعير التـــي
تبكي الهوى، وتغرّدُ
مـــاذا أقـــول وحســـنها
فــي الكـون حسـن

وأنا ـ على كلفي بالرسم ـ أوثر صور الكلام على ألواح الرسّامين شكلاً ولوناً وحسّاً لأمور، منها أن صور الشعراء أبقى على الدهر، لا يحول فيها لون، ولا ينصل لها بهاء، ولا يغشاها غبار المعارض، ولا تأكلُ أطرافها أسنانُ القوارض. ومنها أنها تترامى في أبعاد ممدودة غير محدودة، إذ ليس لها أطر تحبس الآفاق، ولا طول وعرض يعقلان الأحداقَ، ولا أقيسة تصدّ الخيال عن السفر حيثما ترامت به الأصقاع، وأنى طاب له التحويم والتحليق. ومنها أنها أقدر على درك السرائر وبلوغ الضمائر من أشعة "رونتجن" الطبّية. فأشعة الطب تتسلل بين الجلد واللحم، تصوّرُ العظم المكسور وتدعه كسيراً، وتدلُّ على الحصاة الصلبة، وتنقشع عنها وهي صفوان صلد جلد، وأشعةُ الشعر تجول في النفسِ مجالَ النّفس، لكنها تلامسُ المكسور فيُجبر، وتساورُ الصلبَ فيلين، وتخالطِ الجامدَ فيتحرك. وهي ـ إلى هذا كلّه ـ تغوصُ في الخفيّ القصيّ، فتنقلُ النجوى مهما تخفتْ أو ترقّ، وتقنص الخالجة مهما بَهتْ أو تدقّ.

لهذه الأسباب التي فضَل بها الشعرُ فنونَ البشر آثرتُ أن أرى حماة بأعين شعرائها العصريين، فقفوتُ قافلتهم، ورحت أتغلغلُ بين الشعاب والأدواح، وأدور مع النواعير، وأقف على جدّ القوم وهزلهم، تحملني سواعد الأبطال إلى سوح النضال، وتنقلني أيدي السوقة إلى مطارح العبث والتبذّل.

حماةُ اليومَ عكاظُ الشعر ومربدُه، وأهلها ـ والقولُ **لأحمد شوقي** ـ كلُّهم أو جلُّهم شعراء. فإذا كان أميرُ الشعر قد بايعها قبل سبعة عقود، فما حاجتُها إلى بيعتي اليوم؟ إنني ـ وأنا ابنُ ضرّتها حمص ـ أودُّ أن أعلن ما يُسِرّ سواي من المنصفين، فكلّما زرت حماة خُيِّل إليّ أنني أطوف بكعبةِ الشعر، ومن أدب الطواف التلبيةُ، سواءٌ أحجّ الطائف أم اعتمر، ومن أدب التلبيةِ الجهرُ، سواء أقدِمَ الحاج أم أفاض. وإعجابي بشعر الحمويين لا يعني الزراية بفنون القول الأخرى، لكنني وجدتُ الشعر أغزر مواردها الفكرية فاستسقيتُه، وأدلّها على حقيقتها فاستفتيتُه.

أولُ دليل على عراقة النزوع الشعري في حماة اعتناقُها العاصي الذي جانبتَه حمص، وارتضاعُها لبنه، وارتماؤها في حضنه. الشعر في حماة فطرة، وفي غيرها اكتساب، تنقله نواعيرها من عاصيها الفياض نقلَ العروقِ للدم، فيغذو الشجر والبشر، وينضّر الأدواح والأرواح. فكلّ شجرة فيها شاعرة، وكلّ شاعر فنن وريق، حتى غدا أفق الطبيعة متصلاً بأفق الناس اتصالاً شعريّاً متناغماً، وحتى صعب على الدارس أن يعرف أين تنتهي الطبيعة وأين يبدأ الشعر، واستعصى عليه أن يعلم أيُّ الفريقين في حماة أحنى على الآخر، وأفقّ به وآنس.

وإذا فارقَ شاعر حموي مدينتَه قسم يومَه بين نهار وليل: نهار دائب يضرب فيه فيما يضرب الناس، وليلٍ ساهر يسامر فيه طيوف المدينة، فتتراءى له نهراً فياضاً، وناعورة دوّارة، وامرأة متقلبة الأطوار، تخرج من زيٍّ زوجة، وتدخل في زي حماة، لكنها حماةٌ حبيبةٌ رؤوف بالصهر، تحنو على شاعر حماة **عمر يحيى**، فيداعبها بقوله:

حين يشكو الحماةَ غيري فقلبي
بحماتي يسمو به خفقانُهْ

يا حماتي طوّفتُ آفاق عمري
ولعاصيك من فؤادي حنانُهْ

والنواعيرُ دائبات تغنّي
أين منها (إسحاقُ) أين قيانُهْ؟

ومن أشجى صور التعاطف بين الطبيعة والإنسان تعلُّقُ **محمود البارودي** بصفصافتَه. فقد غرسها فسيلةً ضئيلة، وأرضعها من قلبه وعينيه حتى طالت، وبسطت فروعها عليه، فإذا الوليدةُ بالأمس أمٌّ رؤومٌ اليوم، وإذا الشاعر الكهلُ طفلٌ غرير في حجر الصفصافة:

لا ذبلتْ صفصافة حلوة
تهمي على بستاننا ظلا

لذتُ بها وارفة تنحني
فوقي كأمٍّ أرضعت طفلا

غرستها أمس وروّيتُها
من عَرَقي المنهمر الهامي

يا عجباً كيف غدت طفلتي
أمّي التي تحضن إلهامي!؟

وممّا يزيد هذا التساؤل شجواً براءةُ الطفولة المتضوّعة من الشاعر، ورأفةُ الأمومة المرنقة على الشجرة. أمّا **سعيد قندقجي** فقد أصغى إلى الناعورة، فألفاها تقصّ على الدنيا قصّةً أزليةً أبدية، تحملها من الأمس إلى الغد في غير كلال ولا شكوى. فإذا ساورها الشوق إلى الجنان التي تكنفها، وشقّ عليها أن تفارقَ الجدار الذي صُلبتَ عليه، أجرتَ إليها من

* باحث من سورية.

ضروعها لبناً عذباً، وإذا أعجزها اعتناق الغصون التي تلوح إليها عن بعد بكتْ حتى تبتل ترائبُها بدموع لا ترقأ، لكنها تشفي ممّا تخفي، أو تعالج ما تخالج:

دنيا من الفنّ أعيتْ كلّ مبتدع

وزلّ عن متنها في الدهر أشباهُ

تقصُّ للأزل الموعود قصّتَها

ويمسك الخلد أن تجثو حناياهُ

آمنتُ بالحبّ في أحشائها نغماً

والحبُّ لولا البكا لم تحلُ دنياهُ

ولم يلتفت **عدنان قيطاز** إلى تعاطف الناعورة والشجر، ولا جاز الزمن من حاضر إلى مستقبل، ولا أنكفأ فيه من حاضر إلى ماض، بل أوقف الزمن، ووقف تحت مظلته يناجي الناعورة مناجاة المحبّ للحِبّ، ورأى أن الوصول إلى قلبها لا يتسنى للرقيب الراصد، ولا للمهيَّب الحذر، فطاف حولها طوافَ **قيس** بديار **ليلى**، واتخذها محراباً، يصغي فيه إلى هديرها صباحَ مساءَ، يباكرُها ويساهرُها مؤمناً بأن أعمقَ معاني العشقَ ملازمةُ العاشق المعشوقَ:

لي دورة عندك يا دائرَهْ

ما أشبه الشاعر بالشاعرَهْ!!

كأنما قلبك قلبي أنا

ومقلتي مقلتك الساهرهْ

ولم يقنع **محمد حسن منجد** من تأمل التاريخ العريق للناعورة بالوقوف الخاشع تحت محرابها، بل نفذ إلى ما وراء التاريخ، وقبع بين أضلاعها الحواني، وأضلاع الأيام الخوالي يصغي إلى صوت الزمن يحدثه بزمجرة **(ناعورة الدهشة)** عن **أبي الفداء** سليل بني أيوب العظام:

فاستلهم الوحيَ من محراب عزّتها

ومتّع الفكر من دنيا نواديها

واستوح ما شئتَ من آياتها سُوَراً

واستنطق الصخر ينطقْ (بالفدا) فيها

واجلس إلى (الدهشة) الممراح مستمعاً

لقصة عن (بني أيوب) ترويها

إن افتتان الشعراء بالنواعير قديمٌ، لا يقتصر على شعراء حماة المحدثين والأقدمين. فما اعتلقتها عين شاعرٌ عابر إلاّ رجع إليه بصره مسحوراً بما اعتلق، وإلا أتبعَ القلبَ البصرَ يتزوّد من جمالها النادر العجيب. ولقد ذكر الأستاذ **وليد قنباز** في مقاله المصورّ عدداً من المفتونين بالنواعير **كابن نباتة** المصري، والشاعر **الحظيري، والشيخ عبد الغني النابلسي**، لكنه لم يذكر أن مرض هذا العصر ـ مرض القلب والأوعية الدموية ـ بدأ يساور قلوب النواعير وشرايينها. فلا قلوبُها تخفق الخفقَ الذي ألفته حماة، ولا شرايينها تُجري في أعطاف البلد اليوم ما كانت تُجريه بالأمس. فما زرتُ حماة مرّةً إلاّ ساءني وجومُ النواعير وانتصابُها صامتةً قانتةً، فلا نعير ولا زئير، ولا خفقَ ولا دفقَ، كأنها هياكلُ الوحوش الضخمة البائدة. فإن لم يكن في دورانها للبساتين نماء فليكن فيه للناظرين نزهةً. يطالعها السائح عن بعد، فيخيَّل إليه أنه يشاهد اضطرابات كبيرة، ترصد الأفلاك، وتواكب حركاتها، فإذا داناها طالت وقصر، وانداحت وتجمع.

إن على أهل حماة تبِعةً حضارية، وهي الحفاظ على أفلاكهم الشوامخ الرواسخ دوائرَ هوادرَ، شُمَّ الجباه، رحبةَ الصدور، نديةَ الضلوع، فإنها من أرفع معالم حماة وأروعها، غير أن أهلَ حماة أرفعُ من نواعيرهم وأروع، فقد رسختْ فيهم القيمُ العربيةُ من نخوةَ وشهامةَ وكرم ونجدة، وألهمتْ هذه القيم شعراءَها المحدثين أجملَ الشعر، ونشّأتهم على إكبار القديم الموروث، فلم يشغلهم حاضرٌ عن ماض، بل عُنُوا بالقديم ومن صنعه عنايتَهم بالجديد ومن يشارك في صنعه. فشعراؤها لا يُغفلون عظيماً من عظماء البلد، وهم في تغنيهم برجالهم أسخياء أوفياء، لا يبخسون أحداً حقَّه، ولا تردُّهم الأثرة عن الإقرار بالفضل لذويه، كأن همهم الأول فيما ينظمون أن يزدان جيد البلد بالجواهر كائناً من كان الرجل الذي تُعلّق على صدره القلائد، لأن مجد المدينة أولَ الأمر وآخرَه لن يكون إلا مجموعَ ما يحمله صدرُ المدينة، لأن لكل مَنْ فيها حظّاً من الشرف فيما تباهي به.

كرّم شعراء حماة جدهم **أبا الفداء إسماعيل بن علي**، وتاهوا على الدنيا بالانتساب إليه، وأكرمْ بالأدب والتاريخ نسباً!! ومن أجمل ما قالوا فيه ميمية **عدنان قيطاز** التي جازتْ **بأبي الفداء** ستةَ قرون، واستقدمته من خلف الزمان شيخاً وقوراً حلو الشمائل، جمّ البشر، عذب الكلام، ووقفته على جموع من الأبناء والحفدة، وألبستْ حماة وأبناءَها أبهى الحلل لتقابل الرجل الكبير بالتقدير الكبير:

عَبَر العصورَ ومدَّ كفّيه، فما

وجدتْ حماةُ أبرَّ منه وأكرما

حـدِّقْ إليـه تجـدْ شـمائل نبلـه

كيف اغتدت ورْداً لمن يشكو الظما

وأصـخ إلـى كلماتـه تسـمعْ هنـا

وهنـاك مـا يسـبي الفـؤاد الملهمـا

لبست حماة لـه مطارف سحرها

وازّينـت مـن أجلـه حتـى الـدمى

وإنني لأشهد ـ والفضلُ ما شهد به لحماة حمصيٌ ـ أنني ما رأيتَ أبرَّ من حماة برجالها. فمتى أومض في سمائها نجم تلقّفتْ أشعته العيونُ، ولهجتْ بذكره الأفواه، وخفقت بحبه الأفئدة حيّاً وبعد أن يموت.

أرسلتُ بصري في **ديوان بدر الدين الحامد** فإذا هو تاريخ فني، يسجل مجدها الوطني ويواكبه، وأناشيد ترافق الملاحم المتلاحقة في فترة الانتداب الفرنسي وتؤرّخها. وإذا الديوان ميدان يختال فيه مُجاهدون وساسةٌ وأطباء وعلماء، وحول جيد كل واحد من هؤلاء الصيد عقد من كريم الجوهر، وإذا العقودُ كلها تنتظم قلادة كبيرة، يضفرها **بدر الدين الحامد**، ويلقيها على ترائب حماة، حتى إذا قضى الحامد نحبه رثاه الشعراء، وبرّ به الأبناء برّه بالأجداد. أرأيتَ كيف يتصل الوفاء بالوفاء، وكيف يفضي الخلود إلى الخلود؟

سلسلة من ذهب خالص، كل حلقة من حلقاتها معقود بها البرّ والخير، وأسرة عريقة من أجداد وآباء وأبناء وحفداء، قد يتلاومون وهم متوائمون، وقد يختلفون وهم مؤتلفون، لكنهم لا يجحدون فضلاً، ولا يبرمون بنصح، ولا يسوء الولدَ منهم توجيهُ الوالد. وعلى هذا النحو من توقير الصغير الكبير **شكر منذر شعار** للحامديْن: عالم حماة محمد، وشاعرها بدر الدين، فقال:

هـو أو أخـوه يراعـة وصـحيفة

والنقـد بينهمـا وشـاحُ حنـان

عطفـاً علـيّ وكنـتُ مـن نظريهمـا

هـذا لأضـلاعي، وذا للسـاني

ولم أرَ للجهاد الحموي وجهاً أكرمَ من الوجه الذي رسمه شاعرها **بدر الدين الحامد**، فقد وقف الرجل شعره على التغني بأبطال حماة وشهدائها، ومنهم **عثمان الحوراني**، والدكتور **خالد الخطيب**، **وعلاء الدين الكيلاني**، **وسعيد العاص**، والدكتور **صالح قنباز**. وكل ما قاله الحامد في هذا السلف الصالح يلتقي في ملتقى واحد، وهو إكبار الرجولة التي ضاقت بها ساح الكفاح في حماة، فمردت تجتاح الميادين الدامية في جلق وفلسطين، وتشارك إخوة السلاح شرفَ الجهاد والاستشهاد. **فسعيد العاص** لقي وجه ربه شهيداً في فلسطين، **والخطيب** بارح مدينة أبي الفداء لينتظم في ركب الثورة السورية، ثم لينتقل بين مرابض الثوار في الغوطة، يقاتل الفرنسيين، فيعتقلونه ويلقونه في سجن أرواد، ثم يخرج من السجن ويلوذ بالأردن حتى يقضي نحبه شريداً في عمان، فيرثيه **الحامد** بقوله:

يـا معقلَ الأحـرار، يـا أروادُكم

مــن سـيّد قيدتـه بصـفادِ

والسجنُ للأحرار ليس بضائر

إن السـيوف تقـرُّ فـي الأغمـادِ

أما الدكتور **صالح قنباز** زعيم حماة في ثورتها، وشهيدها سنة خمس وعشرين فقد كان وجه البلد الوضيء في أحلى قسماته، ولهذا فمن الوفاء له أن تبكيه المدينة كلها بَشَرُها وشجرُها ونواعيرها بعيني **الحامد**:

أملـومٌ إذا وقفـتُ عليهـا

وذرفـت الـدموعَ والـدارُ دار ي؟

يـا نـواعيرُ ذكرينـي، فقلبـي

خـافقٌ مثـل قلبـك الـدوّار

وبقي هذا الوتر الملحمي صدّاحاً في قيثار حماة، يدوي في حناجر الشعراء الشباب بعد الحامد، ممن شهدوا بعض الملاحم أو حُدّثوا عنها. فما نظم الشعرَ حمويٌّ إلا استعاد الذكريات، وحدّثَ عنها بما حُدّث، **فعلي دمر** اجتزأ من البطولة بطيوف غائمة لا تبرز فيها حادثة، ولا يبزغ منها وجه:

سلوا فرنسة عنا يوم أن عصفت

بهـا الكمـاةُ، لا لطـف ولا لـينُ

كأننـا فـي حمـاة حـين ننسـفها

زلازل الأرض هاجتهـا البـراكينُ

وخرج **عدنان قيطاز** من تيه التعميم ليربط النخوة الحموية بأحداث ما تزال تعمر وجدان حماة، وتهزّ منها القلب والعصب، مارّاً مرور الظافرين **(بالشرفة)** إحدى القلاع الشاهدة ببسالة البلد:

وسلوا الشـرفة لمّـا أصـبحت

للفرنسـيين وكـراً وخبـاء

كم زرعناها رصاصاً عاصفاً

وسـقيناها دموعـاً ودمـاء

ومن نظر إلى هذه الصورة الوطنية رأى فيها لوناً صحراوياً من خلق وعر، لا يعرف المصانعة، وشمخة من عزّة عربية تكره الخضوع صوّرها **الحامد** أحسن تصوير سنة إحدى وأربعين حينما فاض العاصي يزمجر ويدمر، فيصدع الجدران ولا يصدع النفوس، وتمتدّ الأيدي لتصارع الموج لا لتسأل وتتسول:

يا حماة الشآم سلوى، فكم من

مـرة ذقتِ لذعـة التبـريح

مـا تعـوّدتِ أن تمـدّي افتقـاراً

يـدَ سـؤلٍ لـراحم أو منـوح

أنـت بنتُ العروبـة البكر، تندى

لبكاهـا كـفُّ الأبـيّ السـموح

إنّ تعلّق حماة بالعروبة صورة أخرى من صورها البارزة، ومَعْلَمَ من معالم الشهامة التي تعتزّ بها، ولذلك ظلت حريصة على أصالة الشعر العمودي، فإن جددت كان جديدها أصيلاً كالأصيل، فلا رمز ولا غموض، ولا ضباب ولا ضياع، ولا تخنث ولا تأنث، وإنما هو الرجولة الحقّ، والكبرياء المحضُ، والفن الذي أخذ من القديم عراقته، ومن الحديث أناقته، وبقي محافظاً على نخوة حماة ومروءتها، كائناً من كان الشاعر الذي ينظمه.

وبعد... فإن هذا المقال الذي تحاصره شروط النشر لا يدعي أنه صور وجه حماة كما صوره شعراؤها، وإنما اجتزأ مما صوّروه بقسمات وسمات رسمت طبيعتها وطبعها، وجمالها ونضالها، ونواعيرها ومشاهيرها. أمّا الملامح الاجتماعية فسيكون لها، إن شاء الله، حديث آخر في مقال آخر.

□□

قرأت العدد الماضي (من الموقف الأدبي) البحوث والدراسات

□ د. عبد الإله نبهان*

من الأمور التي لا أحبّها ولا أحبذها التسرّع في الكتابة، فإنني أفضل دائماً أن أقرأ وأقرأ ثم أتفكر وأتدبر قبل أن أكتب، حتى لو كنت أصف كتاباً أو استعرضه، لكن إذ إاز الكتابة عن عدد صدر في عدد سيصدر لاحقاً أمر يتطلب سرعة في الإنجاز وهذا يقتضي سرعة في القراءة في بحوث متنوعة، ويفضي إلى كتابة سريعة لا يأمن صاحبها العثار في زحمة الآراء والنظريات، وربما ضل السبيل، وربما خانه الفهم، وربما جمح به الرأي أو اقتاده الهوى .. وليس أمامه وقت للتلبث والمراجعة ومحاسبة النفس ورد جماح القلم وتبديل رأي برأي أو نظرة بنظرة أو ملاحظة بأخرى .. هذه كلمات لعلها تكون اعتذاراً للسادة الباحثين إن لمسوا مني ضلالاً في فهم آرائهم، أو تحريفاً لمقاصدهم، أو إساءة في عرض أفكارهم، فهم أعرف مني بها، ولكن ما يعرض أمامهم وأمام القراء هو مجرد رأيٍ لقارئ قد يكون فيه ما فيه إن سلباً وإن إيجاباً .

<u>البحث الأول بعنوان :</u> أوجد العالم من دموع وغفا (عام جنازة الزعيم أو البدايات)

هذا البحث فصل من كتاب (القاهرة أو زمن البدايات) للأديب الشاعر **سيف الرحبي** رئيس تحرير مجلة (نزوى) العمانية . وقد أشرت إلى هذا لأن الفصل المأخوذ من كتاب يختلف عن البحث الذي يكتبه صاحبه مفرداً متكاملاً . والمدخل إلى هذا الفصل مدخل شاعري جميل حزين حالم ينبئ بما تحته: " أوجد العالم من دموع وغفا " إنه العودة إلى الخمسينيات زمن ثورة يوليو / تموز / وبزوغ اسم **عبد الناصر**، وبروز مصطلحات الثورة والقومية والاشتراكية، زمن الجماهير الهادرة، والخطابات الرنانة وأحلام القوة وأوهام العظمة .. يبدأ تاريخ الطفل من صورة معلقة على الجدار بجوار صورة البراق المجنّح، " كان يمكن لهذه الصورة مع دويّ الخطاب الإذاعي لمحطة " صوت العرب " أن تبسط هيمنتها وبطشها على

* أكاديمي، عضو المجمع العلمي في دمشق.

الوجدان والمخيلة وتجعل هذه تنشط في فضاء أسطوري من البطولات وتنتقم لحاضرها المكسور " وبعد هزيمة حزيران الساحقة كان أهل تلك القرية الثاوية بين جبال تشبه جبال القمر وطبيعته الموحشة يتحدثون عما حدث وكأنه معركة مؤقتة أو عابرة، فلن يلبث الجيش أن يتأهب للقتال ويحرز النصر، وفي الواقع لم يكن هذا تصوّر تلك القرية النائية فحسب، فإن جمهوراً واسعاً جداً من العرب كان له مثل هذا التصور الأسطوري وذلك بسبب التنامي العاطفي المجاوز لكل عقلانية وقد أصاب الكاتب عندما صور ذلك بقوله: " كانت تلك الأجواء الحماسية التي تخلط الواقع بالخرافة، حتى لا يبقى من الأول إلا ظله البعيد، ولا إخال القرى والدساكر العربية وحتى المدن – إذ يضيق الفرق بينها عربياً على صعيد الوعي – هي الأخرى إلا على هذا المنوال وعلى شاكلته ".

ووقف الكاتب ليصوّر المشهد الأسطوري لجنازة **عبد الناصر** في ميدان التحرير، وفي ذلك اليوم لم تكن جنازة **عبد الناصر** في القاهرة فحسب، لقد كنتُ يومها ماراً بحلب متجهاً إلى الرقة، وفي حلب كان مشهد الجماهير مخيفاً، وهي تشيع **عبد الناصر** بقلوبها ودموعها وهتافاتها .. ويبدو أن ما كان يحدث في ميدان التحرير آنذاك كان يحدث مثله في كثير من المدن .

ينحو البحث بعدئذٍ إلى كنف الموضوعية بحديثه عما حصل بعد **عبد الناصر** ومجيء **السادات** وبروز التيارات اليسارية وهيمنتها على الوضع العام بكتيباتها التي كانت تمدّ المناقشين بالأفكار المعلبة الجاهزة على الرغم من أنها كتبت حول أوضاع تفصلنا عنها فوارق فلكية في التركيبات الاجتماعية والاقتصادية، ويعود الكاتب إلى صورة الزعيم (**عبد الناصر**) التي لم يجرؤ أحد على التعرض بسوء إليها، أو التشكيك في نزاهتها .. وهنا يقع التساؤل مع الكاتب: أكان يمكن لمثل هذه الحركات الانقلابية التي اقترنت بمثل ذلك التصور اللاهوتي أن تكون كفيلة بإنجاز المشروع الحضاري الشامل ؟ وهل كان يمكن لحركات عسكرية مماثلة لا يتصف أصحابها بأي تكوين وامتداد مدني في المجتمع ولا شأن لهم إلا بالجندية والرتب أن تحقق أي إنجاز في المشروع الحضاري ؟ لكن هل استطاعت الثورات الشعبية الأخرى تحقيق ما لم تحققه ثورات العسكر ؟ رأى الكاتب أن النهاية واحدة .. وهنا يمكن اتساع الجدل بالمخالفة أو الموافقة والأمثلة الحية موجودة في التاريخ لكل مجادل ..

وخلال تطور الحياة ومرّ السنين " بدأت صور الزعيم المعلقة على الجدران والمؤسسات والأماكن العامة تتقلص تدريجياً حتى أوشكت على الاختفاء، لكن ليس من قلوب الناس ومشاعرهم التي بقيت خبيئة ومطمورة في لهاث المعيش القاسي " .

وراح الكاتب بعدها يحدثنا عن تحوّل الأفكار، وحلول تصورات مثالية للوصول إلى الجنة النظرية، كانت كل الأفكار حاضرة، كل الترجمات جاهزة تمّدنا بما شاءت من التصورات " كانت الحياة والوقائع على الأرض هما الغائبين الأكبرين، وكنّا نغرق في مياه التجريد وخدر القراءات المبسطة " انتقد اليمين كما انتقد اليسار، وسلط نقده على التشدد الإيديولوجي عند مختلف الأطراف ..

إنه بحث امتزجت فيه الذاتية بالموضوعية، ففيه من الموضوعية والتوصيف الصحيح ما فيه وقد شدّني إليه أنني عشت في تلك المرحلة مرحلة المدّ القومي، ورأيت الجماهير الزاحفة المتحمسة التي كانت تشعر أنه ليس هناك أكثر قوة منها وأنها أعظم الأمم على الإطلاق، والآن أدرك أننا كنا مساكين وغارقين في أوهام القوة والعظمة، بل كنا مضللين، وذلك ما يكشف عنه التاريخ شيئاً بعد شيء .

هل استطاع الباحث كاتب المقال أن يبقى محايداً أو موضوعياً ؟

أزعم أنْ لا، فقد زعم أن المشروع الناصريّ ترك آثاراً عميقة على الأرض المصرية والعربية وعلى مستوى العالم .. وهذا أمر قابل للنقاش والأخذ والرد، وخصوصاً " على مستوى العالم " ولما أراد أن يذكر الإنجازات قال إنها كثيرة لكن ليس هذا مجالها ؛ أين مجالها إذن ؟ ! ختم مقاله بتحية إلى **جمال عبد الناصر** الذي قاد مشروعه من غير سفك دماء ولا مجازر . أهذا رأي أم خبر أم ماذا ؟ وهل يقرّ له التاريخ بذلك؟ !

<u>البحث الثاني :</u> الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر وآليات التأويل :

الشعر الجزائري نموذجاً للدكتور عبد الحميد هيمة

مسألة التفسير والتأويل من المسائل المطروحة بعمق في التراث العربي الإسلامي، ويحاول المعاصرون تعميقها بمصطلحات أجنبية ومقبوسات مترجمة لن تزيدها عمقاً ولن تكسبها أهمية، فهي واضحة وضوح الشمس الساطعة في التراث القديم وخصوصاً في كتب تفسير القرآن الكريم، فقد ميز المفسرون بين التفسير والتأويل وجعلوا التأويل على درجات ؛ بل إن بعض كتب التفسير تخصصت بالتأويل وخصوصاً تفاسير الصوفية .

جعل الدكتور **هيمة** بحثه في تعقب الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر متخذاً من

الشاعر الجزائري " **ياسين بن عبيد** " نموذجاً ومن الشاعر " **عثمان لوصيف** " نموذجاً آخر .

النزعة الصوفية نزعة إنسانية تقترن بالصفاء والإخلاص والاطمئنان، والتصوف يكون في الحب والمعاملة والعمل والسياسة والنضال، ويعبّر عنه الشعراء تعبيراً حسياً أو روحياً، وقد تأثر شعراء العرب في عصرنا هذا بكتب المتصوفة من غير أن يكونوا منهم، أي إن تأثير المتصوفة في الشعراء يمكن أن يكون تأثيراً ثقافياً لغوياً، وهذا لا يمنع أن تنمو نزعة التصوف لدى أحدهم وتستطيل حتى تحتل مكاناً في شعره . وقد اعتمد الباحث الدكتور **هيمة** على إيراد نصوص للشاعر **ياسين بن عبيد** ثم قام بتحليلها أو بالأحرى قام بالإشارة إلى ما فيها من رموز رأى أنها رموز صوفية، وقد بدأ بتحليل عنوان القصيدة باعتبار أن العناوين " عبارة عن علامات سيميوطيقية " تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، كما تؤدي وظيفة تناصية إذا كان العنوان يحيل على نص خارجيّ .

هذا وقد لاحظت أن تعليقات الباحث على الأبيات التي يوردها واهية الصلة بما يريد إثباته، وربما كانت هذه التعليقات تصلح أن تدرج بعد كثير من النصوص المعاصرة التي ننحو فيها إلى التأويل، وإن كثيراً من شعر الغزل يمكن ردّه بهذه الطريقة إلى الشعر الصوفي، لأن قضية التأويل والفهم طريقة ذاتية .

ذكروا أن أبا **الفتح الأعور الصوفي** سمع هذا البيت :

وجهك المأمول حُجتنا ... يوم يأتي الناس بالحُجج

فتواجد وصاح ودقّ صدره إلى أن أغمي عليه وسقط، فلما انقضى المجلس حركوه فوجدوه ميتاً، فغسلوه ودفنوه .

قائل هذا البيت لا علاقة له بالتصوف ولا الصوفية، إنما هو لشاعر يتغزل بغلام، إنه **عبد الصمد بن المعذل** الذي قال :

يا بديع الدلّ والغنج ... لك سلطان على المهج

إن بيتاً أنت ساكنه ... غير محتاج إلى السرج

وجهك المأمول حجتنا ... يوم يأتي الناس بالحجج

قال **ابن أبي حجلة** " والصوفية إذا قالوا " وجهك المأمول حجّتنا " نقلوه إلى ما لهم في ذلك من المعاني " .

وأنا أخشى حقاً أن يكون الدكتور الفاضل ينقل شعر (**ياسين بن عبيد**) إلى ما للصوفية من المعاني .. لأني لم أجد في الأبيات التي أوردها وعلّق عليها ما يدل على الاستعمال الرمزي كما في قصيدته " عرس الكآبة "

أعيدي حديث الأمس ملهمتي الوجدا
أعيدي بقاياه سافروها وردا

أعيدي ولا تأني .. حديثك بلسم
من المعضل المزري بروعتنا أودى

على صدرك الأمنى زرعت توجعي
وفي سرّه كاسي ودفني فلا بردا

لا أريد أن أتحدث عن الأسلوب وما فيه من معاظلة لكنني أبحث حقاً عن الصلة بين هذه الأبيات وبين التصوف، أبحث عن الارتقاء المزعوم من الحب الحسي إلى الحب الروحي وغريب جداً أن تكون مثل الألفاظ التالي ذكرها رموزاً : عيني، صوتها، وشمها، وجهها، صبا، بريق، نظرتاها، الرمش، العيون ... إن حضور المرأة في شعر الشاعر ليس دليلاً على أنها رمز صوفي وأنها ارتقاء نحو الحب الإلهي .. إن الحب والعشق بذاته نزعة صوفية إنسانية وهي نزعة نجدها عند كثير من الشعراء المعاصرين ولا أجد لها خصوصية في النصوص التي عرضها الباحث وأخضعها لتأويله، وربما كانت على شيء من البروز الصريح في النص الذي أورده لـ (**عثمان لوصيف**) في قصيدته " تلك صوفيتي "

تلك صوفيتي
أن أطالع في نور وجهك
سرّ الحياة
وسرّ الغوايات
أنا أتوضأ بالعشق في ظل عينيك

. . . .

جمالك يغمر كل الوجود
أحسك في روعة الفجر
أسمع صوتك بين النجوم
ألمس ريحك في كل زنبقة تتفتح

هذه الأبيات تذكرني بما كتبه المرحوم الدكتور **زكي مبارك** تحت صورته :

ومَنْ أنت يا ربي أجبني فإنني

رأيتك بين الحسن والزهر والماء

على كل حال إن الشعراء المعاصرين لا يولّدون هذه الرموز ولا يخترعونها، إنهم يقتبسونها من تراث غنيّ بالرموز والمصطلحات ومفردات التصوف، والمهم في الأمر أن تتصل بمعانيها، ويتلقاها القارئ شاعراً بها مهيئاً لتأويلها .

البحث الثالث: التضاد والمجرد والتعبير عن الكليات (بنية الشعرية في قصيدة أحمد دحبور)

للباحثة نورا الجيزاوي

عرضت الباحثة للخلاف في تعريف " مصطلح الشعرية " وكالعادة الجارية في مثل هذه البحوث ذكرت ما قاله **رومان جاكبسون** وما قاله **جان كوهن** مع الإشارة إلى **أرسطو** ليتضح " أن مفهوم الشعرية يعاني تذبذباً في الدرس النقدي ثم عرضت لقلق الشعرية وتقصد طبعاً قلق مصطلح الشعرية عند العرب لتصل إلى جوهر الموضوع وهو عرض سمات الشعرية عند الشاعر **أحمد دحبور** على أنها " علم موضوعه ماهية الشعر والإبداع " ويأخذ البحث سمة تعداد هذه السمات عبر تفريعاتها مع ذكر أمثلة عنها على هذا النحو :

أ- التوليد الدلالي :

١- المنافرة الإسنادية : كسر نظام المصاحبات اللغوية :

وجوف الحوت نار أيّ نار

وإعدام لليلي والنهار

أحرقاً أشتهي أم أنّ خنقاً

لمثلي يُشترى والجرف هار

٢- تشخيص المجرد : إسناد الفعل لغير العاقل

فلماذا تخاف الحجارة ؟

يا حجارة هذا المكان

لا تخافي عليك الأمان

ويمضي البحث على هذا النهج النسقي، يوضع المصطلح ثم يأتي التمثيل المطابق له، وكأنك تؤلف كتاباً في البلاغة التراثية . تذكر الجناس مع مثال له ثم تذكر جناس الاشتقاق مع مثال له ثم تذكر الجناس المطرّف مع مثال له ثم .. وهكذا مع قليل من التعليقات التي تدخل في نطاق " تحصيل الحاصل " كأن تذكر سطوراً شعرية فيها تكرار ما ثم تعلق وتقول : هذا مسند وهذا مسند إليه أو أن الجناس المذكور يقوم على التشابه الصوتي أو أن التضاد هو ضرب من علاقات الاختلاف، هذا مع ذكر مقبوسات وأسماء فلاسفة **كديكارت وبيكون وهيغل** وتعريج على المنطق الديالكتيكي .. كل ذلك لاستعراض ظواهر أسلوبية لا تحتمل كل هذه الإحالات التي بلغت ٦٦ إحالة إضافة إلى ذكر نحو من ثلاثين مرجعاً .

أستطيع أن آخذ هذا البحث وأغير شواهده الشعرية بشواهد لشاعر آخر نظام ليست له شاعرية الشاعر **أحمد دحبور**، إذا فعلت ذلك ونجحت فيه فهل يكون ذلك برهاناً على شعرية الشعر ؟؟

المشكلة هنا في نسقية مثل هذه البحوث (النقدية) التي تقدّم تقسيماً فكرياً لا يختلف في جوهره عن البديعيات التي تنظم وتشرح على نهج واحد دون الخوض في خصوصية الشاعر وشعره .

البحث الرابع : القراءة الاستبطانية وخط الدلالة الاستراتيجي

(أجندة التعتيب النصيّ في شعر سعدي يوسف)

لحمد محمود الدوخي

هذا البحث قراءة استبطانية يقوم بها شاعر لقصيدة شاعر آخر، أما القصيدة فهي قصيدة الشاعر العراقي **سعدي يوسف** : " كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة " انصبت القراءة على النص بدءاً من العنوان الذي حُلل تحليلاً عقلياً مقنعاً بعد مقدمة بين كاتبها أن الشاعر **سعدي** " كان (متعقلاً) بقصد الانفلات من سطوة الاجتياح البلاغي التهويلي الذي وسم هوية القول الشعري العربي منذ البدايات " وأشار الباحث إلى منزلة **سعدي** الشعرية بين منزلة الحلم الشعري ومنزلة العقل الشعري ثم بدأت القراءة الاستبطانية عتبة عتبة . بدءاً من العتبة الأولى وانتهاءً بالعتبة الخامسة . تبدأ العتبة الأولى بقصة الخلق، وفكك الباحث المستبطن رموز هذه العتبة التي ذكر في نهايتها عشر وصايا، أشار السارد إلى (الكيف) أي أنه لا يدري أيها يختار وكيف يبدأ ؛ بعد ذلك تأخذ العتبات النصية بنية تشكل موحدة، فتتشكل كل عتبة من عنوان داخلي يبنى عليه المقطع الشعري وكانت هذه العنوانات كما يلي :

١- مرت عليه سبعة أيام، وهو لا يكتب . كان يقرأ ..
٢- لا تسكن في كلمات المنفى حين يضيق البيت .
٣- لا تقلب سترتك الأولى حتى لو بليت .
٤- فلتبحث بين تراب الوطن الغالب عن خاتمك المغلوب .
٥- في الشيخوخة قد يبدو الشعر الأبيض أسود .

وقد استطاعت – فيما أزعم – هذه القراءة الاستبطانية أن تفكك رموز النص وتخترق حجبه، وتنقله إلى مجال الإدراك العقلي، وتكون النتيجة المتولدة من القراءة الاستبطانية أن العتبة الأخيرة تقدم صورة من صور الركود في العالم الثالث، وهذه الصورة ترتكز إلى سلطة الأكبر في تشكيل

ثقافة الفرد . إذ طالما يكون هذا الأكبر بكل أشكاله السلطوية ضحل الوعي (مَنْ يملأ هذا الرأس الفارغ ؟) فيلجأ إلى الكذب بوضعه منبراً فاعلاً لمثل هذه السلطة في تزيين الماضي والتاريخ وتصير الكذبة قولة حق .

إن هذه القراءة الاستبطانية قام بها شاعر يعرف دروب الشعر وطرائق الشعراء ويستطيع الخوض في رموزهم والكشف عن مقاصدهم مهما اختبأت وراء الرمز وتموهت باللغة الشعرية .

البحث الخامس : الطبيعة والخطاب الشعبي

في رواية " القرية " لايفان بوتين

لعلياء الداية

قدّمت الكاتبة في هذا البحث تحليلاً مفصلاً للطبيعة والخطاب الشعبي في رواية " القرية " للكاتب الروسي **إيفان بوتين** (١٨٧٠ ــ ١٩٥٣) من خلال الترجمة العربية التي أنجزها الدكتور **فؤاد مرعي** عن الروسية، وقد أشادت الباحثة بهذه الترجمة " لأنها أدّت الدور الأهم في التآلف والتوفيق بين إيقاع الرواية الروسي وروح النص باللغة العربية ليتفاعل معه القارئ العربي ويدخل جوّ الرواية " .

حللت الباحثة شخصيات الرواية مروراً بالعلاقات التي تربط بين شخصية وأخرى مع ربط سلوك الأشخاص وتوجهاتهم بالبيئة البائسة التي يعيشون فيها ضمن علاقات اجتماعية متخلفة، واتجهت إلى تحليل ارتباط الخطاب الشعبي الوثيق بمكوّنات الطبيعة فحللت جانباً من الأمثال الساخرة التي وردت على لسان شخصيات الرواية كما فعلت الشيء نفسه مع الأمثال الحزينة والأمثال التقريرية والأغنيات والأهازيج الطقسية، فوقفت لدن نصوص الحزن والنصوص الحائرة والنصوص العابثة، ونصوص الفرح .

وأظن أن مثل هذا التحليل مفيد جداً لقارئ الرواية كما أنه مفيد لمن لم يقرأ الرواية لأنه يقدم للقارئ تصوراً عن الرواية وإن كان لا يغني عن قراءتها .

البحث السادس : الجسد في السرد والأداء الدرامي

للباحث منير الحافظ

عنوان البحث يشير إلى أن البحث سيتجه إلى لغة الجسد، وهي لغة مارسها الإنسان البدائي بطريقته، لأن الاستجابات الانفعالية للجسد نمط ثقافي محدود المفاهيم في محيط بيئي وتقاليد بدائية، وهناك علاقة وثيقة بين حركات الجسد وبين التعبير عن رغبات وانفعالات وأفكار تصدر عن فعل الأداء الحركي العضوي ومضى المقال يصور العلاقة بين الوعي القيمي وحركات الجسد مما نتج عنه سقوط أسطورة الجسد وحلول أسطورة العقل محلها وذلك أن الإنسان فلسف حياته وفق مفاهيم من خارج طبيعته الروحية والجسدية فلم يعد يتطابق الفكر مع الطبيعة فانبثق الصراع الأبدي . ثم بحث الكاتب في الجمالي في الجسد الروائي وفي مهام الجسد في أداء الدرام الشعائري وفي موضع الجسد في تعددية العبادات وفي التنسيب والفيضة ثم يتحدث عن لغة الجسد ناقداً الفلسفات القديمة والمعاصرة التي ركزت على بعث العقل ورأى أن بؤس الجسد يأتي من هيمنة السلطة الأنوية (الفوقية) التي تجهد على حجب الأفهوم المنفتح على حرية المعنى، وختم الكاتب مقالة بالحديث عن الجسد في الخطاب العرفاني واللغة الإشارية والجسد وسلطة العرفان .

لا ينصف هذا التلخيص الموجز جداً بحث الأستاذ **منير الحافظ**، وقد أكون ظلمت البحث بهذا الابتسار، لكن المقال غنّي ــ والحق يقال ــ بما فيه من تحليل وآراء ونظرات يمكن أن تكون كلها أو بعضها موضع جدل، وهو يبعث لدى القارئ كثيراً من التساؤلات ويمكن أن يهزّ كثيراً من الآراء أو المعتقدات المترسبة على مدى القرون .

البحث السابع : المتحرك والطاقة الإيحائية والإشراق

(هاجس الإدهاش في حركة الحداثة الشعرية)

للباحث فواز حجو

تحدث الباحث عن مفهوم الإدهاش الذي ارتبط بحركة الحداثة الشعرية، وهو يعني بلوغ ذروة الفن والإبداع والتميز، وقد ميز الكاتب بين الإدهاش المفتعل والإدهاش الحقيقي، وهذا الإدهاش لا يأتي إلا بعد أن يفعل عنصر التشويق فعله ليصل بالقارئ أو السامع إلى مرحلة التوهج . والإدهاش قائم على المفاجأة، مفاجأة المتلقي باللا مألوف، وهذا الإدهاش في الشعر قد يكون في الذروة وقد يكون في القفلة، ووجود الإدهاش في النص الشعري يعني

وجود الشعرية ولا ينعكس . وضرب الكاتب أمثلة عن الإدهاش الشعري وهذا ما كان يفتخر به **عمر أبو ريشة** ويسمي البيت الأخير في القصيدة " بيت الإثارة " والمقال كله توضيح جميل لمفهوم الإدهاش الذي يشكل برأي الكاتب روح الشعر أو الطاقة الإيحائية الموحية فيه ليحقق الإبداع غايته الجمالية من خلال ما يقوم به من فعل إيحائي . وقد ذكر الكاتب خمسة مراجع أحدها عنوانه : الإدهاش في الشعر السوري المعاصر، وهو شديد التعلق بالعبارة المضافة إلى العنوان " هاجس الإدهاش في حركة الحداثة الشعرية " مما يدل على أمانة الكاتب في الكشف عن مصادره على الرغم من أن عنوان أحدها مصاقب عنوان بحثه .

إن تحليل المفاهيم النقدية على هذا النحو من الوضوح يعد عملاً ضرورياً في عصر غدا فيه إبهام المصطلح مشكلة من مشكلات النقد .

□□

قرأت العدد الماضي (من الموقف الأدبي) القصص

□ د. نضال الصالح*

بعد نحو قرن من مغامرات الكتابة القصصية العربيةَ، وتحوّلاتها، لمّا يزل المشهد القصصي العربيّ ونقده مثخنين بوهم أنّ القصّة القصيرة هي حكايةٌ في البدء والمنتهى.. حكايةَ ما خبره القاص بنفسه، أو كان شاهداً عليه، أو سمع عنه، أو.. ولمّا يزل عدد غير قليل ممّن تمّ تصدير نتاجهم إلى القارئ العربيّ بوصفه قصّاً أقرب إلى سارد حكايةٍ أكثر منه قاصاً، لكأنّ تلك المغامرات والتحوّلات لم تكن تعني أحداً سوى نفسها، وليست بالـ ـرورة مرجعاً لكتابة تنتسب إلى فنّ القصّ قبل انتسابها إلى الحكاية.

وعلى الرغم من أنّه صار من الممكن معه الاعتداد بتجربة قصصية يكاد يكون لها هويّتها الخاصة بها، أي تجربةً قصصيةً عربيةَ الوجه، واليد، واللسان، تتحرّرَ معه، ومن خلاله، من وطأة الاستتباع لمنجَز الآخر ومغامراته الفنيةَ، أو تقليده، مهما يكن من أمر التباين والاختلاف، وعلى غير مستوى، بين هذه التجربة وتلك في هذا الجزء أو ذاك من الجغرافية الإبداعية العربيةَ،

فإنّ ثمّة الكثير من النصوص السردية القصيرة الموزّعة في غير دوريّة ثقافية عربية يبدو على قطيعة تكاد تكون تامة وإنجازات السرد العربيّ الحديث، بل أشبه ما يكون بإنشاء سرديّ تتقدّم فيه الحكاية على الفنّ أحياناً، أو تحضر الحكايةُ وحدها فيه ويغيب الفنّ أحياناً ثانية، أو يبدو منبتّ الصلة بكليهما أحياناً ثالثة. وإذا كان ليس من مهمّة هذه القراءة استجلاء أسباب ذلك،* أو عوامله، هنا والآن، فإنّه لمن اللافت للنظر، بل لمن المثير للأسئلة، أن يكون لتلك النصوص حضور في بعض الدوريّات الثقافية العربية التي مثّلت، في مرحلة ما من تاريخها، علامات فارقة في الأداء الثقافيّ العربيّ، بل التي عرّفت بأصوات إبداعية مختلفة تمكّنت، بإبداعها وحده، من تجاوز فضائها

* أكاديمي، قاص وباحث من سورية.

القطريّ إلى الفضاء العربيّ، وربّما العالميّ، وقدّمتَ غير إشارة إلى ما كنتُ اصطلحتُ عليه بقصّ عربيّ الوجه، واليد، واللسان.

ثمّةَ، في هذا العدد، تسعة نصوص سرديّة، تتعدّد انتماءات كتّابها القطريّة، وتتنوّع مؤرّقاتها الحكائيّة، وتتباين مستويات أدائها الفنّي، لكنّها، في الحالات الثلاث، لا تتميّز من سواها من كثير من النصوص التي تغصّ بها الدوريّات الثقافية العربية، ولاسيّما في العقد الأوّل من هذه الألفية، والتي ينتسب القليل منها إلى فنّ القصّة القصيرة، بينما يبدو الكثير منها حكياً فحسب، وبهذه الدرجة أو تلك، لا قصّة قصيرة، على الرغم من مجمل الإنجازات التي كان الفنّ القصصي العربي حققها في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، وعلى الرغم أيضاً من مجمل مغامرات التجريب التي مثّلت علامة فارقة في الكثير من تجارب مبدعيه في عقدي السبعينيات والثمانينيات على نحو خاص.

فعلى مستوى شواغل القصّ ومؤرّقاته ثمّةَ ما يمكن عدّه إعادة إنتاج للموضوعات الأكثر حضوراً في التجربة القصصية العربية، على اختلاف مراحل تطوّرها وتعدّد أجيال مبدعيها، فمن هجاء الغزو الأمريكي للعراق، وتمجيد التاريخ العراقي، وتعرية الخراب الذي أنتجه الاحتلال، ومن ثمّ التأكيد بأنّ المقاومة وحدها سبيل للخلاص من الاحتلال وأدواته المحمولة إلى أرض الوطن الذبيح على ظهور الدبابات، في نصّ **إبراهيم سليمان نادر** (العراق): **"الخرّاصون"**، إلى إعادة القول فيما قيل كثيراً، وعلى نحو حكائي متواتر كثيراً أيضاً، أي موضوع الحبّ الآثم، لأنّه صادر عن امرأة متزوجة نحو رجل غير زوجها، والذي يستنكره الوعي الاجتماعي المستقرّ قيمياً، والمتقنّع دائماً بمواضعات دينية لا رصيد كافياً لها في الأصول، أو الفروع، أو الهوامـ .، سوى أوهام انتسابها إلى الدين، في نصّ **مادلين اسبر** (سورية): **"اعترافات"**، فإلى التضاد بين وعيين، أوّل معنيّ بالرغبات الخاصة مهما كانت الوسيلة إلى تحقيقها، وآخر مهموم بالواقع المفارق لتلك الرغبات التي تكاد تكون مستحيلة، في نصّ **غانم بوحمود** (سورية): **"الفراء"**، الذي يمكن قراءته على غير مستوى رمزي أو استعاريّ يتقنّع بشخصيتين إنسانيتين، هما المرأة الباحثة عن الفراء الأسود، والرجل المؤرّق بإرضاء تلك المرأة، كما يبدو، ولكن من دون جدوى، ثمّ هجاء الأداء الوظيفيّ المعطّل لحركة الحياة في نصّ **عبد الغني حمادة** (سورية): **"المتثائب"**، الذي يعيد هو الآخر إنتاج ما تواتر في التجربة القصصية العربية من قول، أو أقوال، عن العطالة المدمّرة في المؤسسات الرسمية العربية، ولاسيّما ما يعني الحياة اليومية للمواطن العربيّ، بل ما يعني حاجاته الأساسية، فإلى الحنين الفادح إلى زمن مضى، ووطن لم يعد كما كان في نص **هيثم بهنام بردى** (العراق وليس سورية كما جاء في التعريف به): **"النبض الأبديّ"**، إلى مرثية فادحة للموت الذي يختطف الأحبّة، فالرهافة الإنسانية التي لا تقوى على مواجهته، فتمجيد الشهادة في نصّ **حنان درويش** (سورية): **"وجعي.. البعيد"**، إلى نشيج فائر بالحنين إلى وطن بعيد، وذكريات نائية، وأحبة لم تقو المسافات البعيدة على نفيهم خارج حدود الذاكرة والنبض، ومن ثمّ الإحساس الفادح بالغربة، والاغتراب بآن، في نصّ **جهان المشعان** (سورية): **"للفرح مواسم أخرى"**، فإلى مديح الرّقة الفائرة بالنبض النبيل وهو يرفل بالإنسانيّ العظيم في الإنسان، أيّ الحبّ، وإلى نقيضه المعنيّ بهجاء القوى الكابحة لإرادة الأنثى في أن تكون نفسها بدلاً من أن تكون استكمالاً لسواها، في نصّ **أيمن الحسن** (سورية): **"على قيد الحنين"**، الذي يتجاوز كونه حكاية عن عاطفة معوّقة بسبب ارتطامها بإرادات الذكورة الشائهة الباحثة عن امتيازاتها الخاصة بها، إلى كونه حكاية عن مفارقة بين عالمين متناقضين اجتماعياً متماثلين قيمياً (الأسرة التي تنتمي فدوى إليها، وعالم هبة المحمود المفتوح والمغلق بآن)، أي ضبط وجود المرأة وحركتها في قبضة الآخر / الرجل، أباً، أو زوجاً. ومن ذلك النصّ إلى آخر نصوص العدد **لفوزية المرعي** (سورية): **"هديل على مقام النوى"**، الذي يستثمر ملحمة "الأوديسة" ناشجاً، بما يشبه الدهشة في البناء واللغة، بسنوات خمس من الغربة التي تتهاوى تحت وطأتها، بل أوهامها، روح معذبة بالحنين إلى امرأة تنتظر، وعجائز أرهقهنّ الزمن.

أمّا على المستوى الفنّي، فشأن كثير من النصوص والتجارب القصصية العربية يمكن التمييز بين غير مستوى وغير أداء، كما يمكن التمييز بين غير إشارة إلى غير مستوى في وعي كتّاب هذه النصوص التسعة فيما يعني الكتابة القصصية، ومغامرات القصّ، وتحوّلاته.

فمهما يكن من أمر القيمة العظيمة لموضوع المحكيّ في نصّ **"الخرّاصون"**، أي هجاء الاحتلال وتمجيد المقاومة، فإنّ القاصّ يعيد إنتاج هذا الموضوع على نحو إنشائيّ، على الرغم من أنّ ثمّة غير محاولة، تتناثر بين غير موقع من النصّ، ولاسيّما في المطلع منه، لتحريره من وطأة الإنشاء، ولجعل هذا المحكيّ فنّاً. ومن أمثلة ذلك الإنشاء الذي يتخم النصّ بما يُصطلح عليه بفائض القصّ، والذي يمثّل، بتعبير **"بارت"** وحدة سردية ضائعة، هذا المقبوس الذي لا يُحدث إسقاطه من النصّ أي إرباك سردي أو دلالي، كما لا يُحدث أي فجوة ظاهرة في

فعاليةِ القصّ: "مساحاتٌ عدّةٌ من الأوجاعِ والألم يئنّ لها جسدي لا أعرف مصدرها ومن أين تأتي؟ ليتَ العالم يعرف إنا هاهنا قاعدون على لظى سلك كهربائي أو أعقاب سكائر محرقة. ليتَهم يعرفون أننا نشتاق إلى إشارة كي نكتسح طرقاتَ المدينة والأرياف، وقعر الأنهر وبطون الوهاد. أقبيةٌ متهالكةٌ ما عرفتْ النور قط. بطون مشوّهةٌ. وأخرى ممزقةٌ بسيوف صنعتْ في الجزيرة العربية. نطل جميعاً من نوافذ ضيقةٍ قصديريةٍ إلى ربوع الوطن، علنا نبصر ضوءاً يهدينا إلى أبواب النور. معسكراتٌ يحرسها أبناء وطني للأجنبي المحتل. اللعبة قائمةٌ من قبل، ومكشوفةٌ منذ زمن بعيد. نحن هاهنا قاعدون. ظهورنا شدتْ إلى نوافذ أو سقوف أو أسرّةٍ صدئةٍ. لا يهم، ما زال فينا عرقٌ ينبض. أحداقنا تغرقُ في العتمةِ. بيني وبين الكلماتِ الحقيقيةِ كلابٌ شرسةٌ، طويلةَ من البعد. خيانةٌ وغدر، لكنهم لم يقدروا على قتل روح الكلماتِ الحقيقيةِ فينا بوعود لا تسمن ولا تغني من جوع. حين خرجتُ من رحم أمي ذاتَ يوم رمضاني كنتَ أمياً، لكني كنتُ قادراً على الغوص في عمقِ الحقيقةِ الواضحةِ. تهرب التداعياتُ من صدري والكلماتُ من شفتي، وتحل مكانها كلماتٌ أخرى، أروع جمالاً، وأعذب معنى. لكن، من لا يريد أن يهدي هذه الكلماتَ إلى أهلها؟". وتجهر سمةُ المباشرة بنفسها في غير موقع من النصّ، وإلى حد يتحوّل فعل القصّ معه إلى خطاب مباشر، كما في: "يتقاسمون حقائب السلطة ويتشاجرون على حصص الغنائم التي هطلتْ عليهم من على دبابةٍ أميركيةٍ جاؤوا على متنها بين ليلةٍ وضحاها"، و"المقاومةُ أمر حتمي، وعلى المحتل أن يرحل عن هذه المدينة، مهما بلغ الثمن، وتراكمتْ علينا حدّةُ الزمن".

ولا يمكن عدّ نص "**اعترافات**" قصةً قصيرة بالمعنى الدقيقِ للفنّ القصصي، ولاسيّما ما يعني مغامراتِ القصّ الحداثي، بل هو "حواريةٌ" تتقنّع بالقصّ، أو "قصّ" يتقنّع بالحوار، من دون أن ينتسب إلى أيّ منهما، أي على نحو ينأى به عن أيّ هويّةٍ أجناسيةٍ محدّدةٍ. وعلى الرغم من أنّ "**اسبر**" عُرفتْ "شاعرةً"، و"تشكيليةً"، أكثر من كونها "قاصةً"، و"روائيةً"، فإنّه لمن اللافت للنظر غياب أي حمولاتٍ شعريةٍ، أو تخييليةٍ، داخل جملتِها السرديةِ في هذا النصّ، فلغةُ القصّ تذهب إلى مقاصدها الإبلاغيةِ على نحو مباشر، ويكاد النصّ لا يوفّر لنفسه أيّاً من حوامل "أدبيّةِ" الأدب، أو مكوّناته، أو عناصره. وتفصح تلك السمةُ الإبلاغيةُ عن نفسها فيما يعني المحسناتِ البيانيةَ التي تحاول الكاتبةُ استثمارها لملء جملتِها السرديةِ بما يبدو أدباً أكثر منه إنشاء، إذ تبقى تلك الجملةُ أسيرةَ المستقرّ، والمتواتر، في المدوّنات النثريةِ العربيةِ، ومن أمثلةِ ذلك: " تكوّرتْ حول نفسها كلؤلؤةٍ في المحارةِ"، و"أشعلته كالجمر المتوّقد"، و"وجهه الأسمر النابض بلون رمال الصحراء"، و"أتكوّر بين يديه كرغيف خرج للتوّ من التنور"، و"نظيفةٌ أنا كالثلج، بسيطةٌ كرغيف الفقراء"، وسوى ذلك ممّا لا يغادر الإنشاء، أو يفارقه، أو يومض برقَ الإبداع فيه.

ولا يختلف نصّ "**الفراء**" كثيراً عن سابقيْه في هذا المجال، أي فيما يعني بناءه الفنّي، فعلى الرغم من إمكان قراءته على نحو رمزيّ أو استعاريّ، فإنّه لا يسلم من فائض القصّ الذي يجهر بنفسه عبر غير مكوّن سرديّ، ولاسيّما اللغةَ التي بدلاً من أن تقدّم مفاتيح لاستكناه الدلالاتِ الرمزيةِ لمكوّناته، شخصياتٍ وأحداثاً، فإنّها تمعن، بسبب غلوّها في التزيين، في انتسابها إلى ما يُصطلح عليه بالحوافز الحرّةَ، وعلى نحو يبدو هذا المكوّن معه، أي اللغةَ، مستقلاً بنفسه، ولا ينجز أي علاقةً مع غيره من مكوّناتِ القصّ الأخرى.

وعلى النحو نفسه يبدو نصّ "**المتناءب**" الذي يكتفي بسرد حكايةٍ، ولا يلتفتُ كثيراً إلى طريقةِ بنائها، أو تشكيلها فنّياً، ولاسيّما ما يعنيّ مكوّن اللغة التي تذهب إلى مقاصدها الإبلاغيةِ على نحو مباشر، ولا تحرّر نفسها من هيمنةِ الحكي بوصفه حكياً لا بوصفه فنّاً. وإذا كان من الممكن التنويه بما تحيل عليه نهايةِ النصّ من حمولاتِ دلاليةٍ يتجاوز النصّ نفسه من خلالها هجاء عطالةَ الفرد إلى هجاء عطالةِ المجتمع، ومن ثمّ هجاء القهر الاجتماعي: "استجاب الجميع لتثاؤبه، بمن فيهم الشرطي، حتى الناس في الشوارع كانوا يتثاءبون، والواقفون على الشرفاتِ وسائقو السياراتِ أيضاً، وعمال النظافة، والأطباء والمحامون، بمن فيهم زوجتي التي كانت تنتظرني وهي تتثاءب أمام الأولاد، لعلهم ينامون قبل أن أصل"، إذا كان من الممكن ذلك، فإنّه من الممكن أيضاً التنويه بذلك الاقتصاد الواضح في مكوّني الحدث والشخصيةِ، الذي يقدّم غير إشارة إلى أنّ القاص يعي أنّ الكتابةَ القصصيةَ تعني، ممّا تعنيه، قول أكثر ما يمكن بأقلّ ما يمكن، وعلى نحو يخلو النصّ القصصي معه من أي وحداتٍ سرديةٍ ضائعةٍ، أو لا قيمةَ لها على المستويين الحكائي والدلالي.

ويفصح الإنشاء عن نفسه، وعلى نحو يوهم بحمولاتٍ رمزيةٍ في مكوّناتِ القصّ، في نصّ "**النبض الأبديّ**" الذي يبدو أقرب إلى الخاطرة أو التداعياتِ التي لا آصرةَ بينها سوى حنين الشخصيةِ إلى زمن مضى، منه إلى فنّ القصّةِ القصيرةِ، فلا حدث متماسك أو نام حكائياً، ولا بناء سرديّ دالّ على وعي القاصّ بأدواتِ القصّ وممكناته الفنّيةِ، بل ثمةَ جمل سرديةٌ تتجاور فيما بينها على نحو وثيقَ الصلة بالإنشاء أكثر من صلته بمعنى القصّ، وتتتابع تتابعاً تزينياً وليس دلالياً. ومن أمثلةِ ذلك هذان

المقبوسان اللذان لا ينهضان بأداء أي وظيفة في النصّ على المستويين الحكائي والدلالي: "آه.. أيتها الشجرة المعمّرة، أيتها الفاتنة التي تتأرجح على جدائلها الخضر كراتٌ ملوّنة بلون غمّازة عذراء خجولة، ستبقين بمنأى عن الضرر، لأنك شجرة الإنسان الأول.. شجرة آدم"، و"النبض الموحّد لهم يتعلق في الفضاء صوتاً جميلاً كشدو العنادل، أو كخرير شلال صغير، أو كمعزوفة ناعمة لراعٍ يجمع خرافه على أنغام المزمار". ومهما يكن من أمر أنّ مكوّنات القصّ المركزية في هذا النصّ واقعية ورمزية بآن، الأم والراعي والشجرة، أو تتقنّع بالواقعيّ لتقول ما هو رمزيّ، فإنّ إلحاح القاص الواضح على الإنشاء وثّق صلتها بالحكائي، ونأى بها عن الفنّي.

وعلى الرغم من المكانة المهمة التي بلغتها **حنان درويش** بين أبناء جيلها من كتّاب القصّة القصيرة في سورية في التسعينيات، وعلى الرغم أيضاً من كفاءتها الواضحة في الكشف عن لثغة الروح الإنسانية الباهرة وهي تواجه الموت، ومن ثمّ في تمجيد الشهادة على نحو غير مباشر، فإنّ نصّها: **"وجعي.. البعيد"** لا يضيف جديداً إلى تجربتها القصصية، بل يكاد يبدو متأخراً على غير مستوى عمّا قدّمته في غير نص من مجموعاتها التي صدرت إلى الآن، ولاسيّما على المستوى البنائي الذي تتقدّم فيه الحكاية على الفنّ، ويبدي مكوّن اللغة معه وفاء واضحاً لسمة الإخبار أكثر من وفائه لسمة التخييل، التي تحرّر فعل القصّ معه ومن خلاله من هيمنة الحكي لتطلقه في فضاء الإبداع، ومن ثمّ تجعل منه فنّاً بالإضافة إلى كونه حكياً. لقد قدّمت **حنان درويش** حكاية مترفة برهافتها الإنسانية، لكنّها، في الوقت نفسه، لم توفّر لهذه الحكاية ما يكفي من أدوات لتصير فنّاً، ومن ثمّ لتحدث ذلك التأثير المنشود في وعي المتلقي وروحه.

وعلى النقيض من ذلك يبدو نصّ **"للفرح مواسم أخرى"**، الذي على الرغم من انتمائه، على مستوى المحكيّ، إلى حقل المألوف والمتواتر في الكتابة السردية العربية، أي الحنين إلى الوطن والاشتياق إلى الأحبة البعيدين، فإنّه يغادر ذلك المألوف والمتواتر ليبني جماليته الخاصة به، ولينجز تميّزه من سواه من القصّ الذي ينتمي إلى مجاله على مستوى المحكيّ، وذلك عبر غير حامل جماليّ، لعلّ من أبرزها تلك الحساسية اللافتة للنظر في الغوص على دواخل الشخصية النسوية المفعمة بقيمة الانتماء إلى وطنين، الأسرة التي كانت تعيش بينها قبل أن تتزوج، وأسرتها التي صارت إليها بعد زواجها، ومن ثمّ الوطن نفسه الذي يبدو داخل النصّ أسرة كبيرة يعني الاقتلاع منها الاقتلاع من الجذور. ومن تلك الحوامل كفاءة القاصة في إنجاز عمارة قصصية متماسكة، لا حشو فيها ولا ترهل، ثمّ استخدامها، بكفاءة أيضاً، لغة قصصية توفّر لنفسها سمتين بآن، الإخبار الذي ينهض بمهمة التعريف بالحكاية، والتخييل الذي ينهض بمهمة تحرير تلك الحكاية من جفافها الواقعيّ، وتحويلها إلى فنّ. ولعلّه من المهم الإشارة، هنا والآن، إلى أنّ **جهان المشعان**، تضيف في هذا النصّ، سطراً جديداً في كتاب إبداعها القصصي الجدير بالانتباه إليه، والذي لمّا ينل حقه، إلى الآن، من التقدير اللائق به، على الرغم من صدور مجموعتين لها، هما: "مذكرات دودة القزّ"، و"لما حصل في اللقاء الأخير".

وعلى نحو يكاد يكون استثناء من مجمل نصوص العدد يبدو نصّ **"على قيد الحنين"** الذي يفصح بدءاً من علامته اللغوية المميزة عن حساسية عالية فيما يعني الكتابة القصصية التي لا تكتفي بالحكاية وحدها حاملاً لوجودها، بل تتجاوزه إلى وسائل بناء تلك الحكاية، فبالإضافة إلى حضور غير إشارة داخل النصّ إلى تمكّن القاصّ من أدوات القصّ بمعناه الفنّي، وإلى وعيه الواضح بأنه ما من قيمة أو أهمية لأيّ موضوع للسرد، إن لم يكن مزوّداً برصيد كافٍ من الحوامل السردية التي تؤكد علاقة النسب التي تربطه بالفنّ، ثمّة ما يمكن عدّه علامات فارقة في قصّ **أيمن الحسن**، بل ما يمكن عدّ القاص من خلاله صوتاً يكاد يكون مفرداً في تجربة التسعينيات القصصية السورية وما بعد، ومن قرائن ذلك غلبة الفنّي على الحكائي، أو التوازن بينهما على نحو لا ينفي أحدهما الآخر، بل يعاضده لينتجا في النهاية فنّاً بالمعنى الدقيق للكلمة. ولعلّ أبرز ما يتسم به هذا النصّ، وفي هذا المجال، أي الفنّ، تماهي عدد من الثنائيات المكوّنة لمحكيّه، ولاسيما ما يعني الشخصيتين النسويتين الرئيستين فيه، فدوى وهبة، فيما بينها على نحو لا يكتفي بتجسيم التضاد بين طبقتين اجتماعيتين على المستوى الواقعي، بل يتجاوزه إلى المطابقة بينهما على المستوى الدلالي. ويمكن التمثيل لذلك بهذا المقبوس من النصّ، الذي يبدو مفعماً بالحمولات الدلالية: "مع دخولي إلى بيت هبة الأنيق المنمنم، حيث كل شيء فيه منسق مكانه، ما يوحي بذائقة مرهفة. لكنه يخلو ـ كما بيت خالي ـ من نافورة ماء، وسط بحرة، إلى جوارها شجرة نارنج مع أصص من الورود المتنوعة: جوري، قرنفل، وحبق، يطالعني صوتها كأغرودة: أهلاً أهلاً، أهلا وسهلاً. فرصدت حالة فدوى، أقصد تخيلتها بالضبط: ملابس بسيطة، وجه بلا مكياج، صوت مثل الشدو، أو الترنيم، مع نبرة هادئة، لكن حازمة، وشفتين قرمزيتين لا أحلى...". وإذا كان ثمّة ما يمكن عدّه فائضاً في النصّ، ولا مسوّغ له حكائياً ودلالياً، ويبدو خطاباً مباشراً أكثر منه وحدة سردية فاعلة في المحكيّ والدلالة، تلك العبارات التي تتابع على لسان السارد في حديثه لهبة المحمود فيما يعني الكتابة:

"اكشفي أوراقك في قصتك، قدّميها بجرأة، فالكتابة تتيح لنا أن نعي ما عشناه في الماضي، لتحررنا من فخ الوقوع في الندم"، و"في الكتابة تحكمين القبض على تجربتك الحياتية، تستخلصين العبرة منها، ولا تدعينها تضيع في النسيان. المهم أن تتلبسك شهوة القصّ، لتنقاد الدهشة إلى قصتك، فتبدو مثل أنثى تكشف مواطن جمالها".

وعلى الرغم من أنّ نصّ **"هديل على مقام النوى"** يعيد القول فيما يبدو لازمة في مختلف الأجناس الأدبية العربية الحديثة، أي أوهام الغربة التي لا تكتفي بسحقها المكتوي بأوارها على مستوى المسافة التي تفصله عن الوطن فحسب، بل، أيضاً، تتجاوز ذلك إلى نفيه خارج ذاته، وإلى خساراته الباهظة التي لا تعوّض، فإنه، بل إنّ مبدعته على نحو أدقّ، تقدّم لقارئ النصّ وناقده غير قرينة دالّة على تملكها الواضح لأدوات القصّ الناضجة، والتي تتحرّر الحكاية معها ومن خلالها من جذرها الواقعي لتصير فنّاً يحقق وظيفتين بآن: الفائدة والمتعة. فبالإضافة إلى إرغام النصّ قارئه على متابعته حتى نقطة النهاية منه لاكتشاف محكيّه، ومن ثم مآل الشخصيات والأحداث، ثمّة لغة قصصية مترفة بحمولات شعرية تطلق مخيّلة القارئ في فضاءات تكاد لا تُحدّ من فعاليات القراءة والتأويل. ولا تتحدّد قيمة هذا النصّ بهذه السمة وحدها، بل، أيضاً، تتجاوزها إلى المعمار القصصي لمحكيّه، الذي يستثمر غير مغامرة في حقل التجريب القصصي، ولاسيّما الحداثيّ، والذي يفصح عن نفسه عبر تقسيم المحكيّ إلى أجزاء / زيارات تتجاوز كونها محاولة لتفتيت الحدث القصصي، ولتحريره من هيمنة التتابع الزمني للأحداث، لتمارس دوراً في الدلالة بآن.

وبعد، فأستأذن رئاسة تحرير المجلة، وهيئة تحريرها، بالسؤال عن روائز استجابتها لنشر بعض هذه النصوص التي يبدو عدد منها حكياً لا قصّاً.

□□

قرأت العدد الماضي (من الموقف الأدبي) القصائد

❑ مصطفى خضر *

يشتمل محور (بيت الشعر) في مجلة (الموقف الأدبي)، العدد (٤٧٩، آذار/ مارس ٢٠١١) على ثمانية نصوص شعريّة متنوّعة، تقارب أفقاً شعرياً يتحرك في أجواء معاناةٍ تتفاعل فيها العلاقة بين العام والخاص والذاتيّ والموضوعيّ والسرديّ والشعريّ.

وتقترح رؤى شائعة في إنتاجنا الشعري العربي...

يلتزم نصّان منها إيقاع البيت العروضيّ العربيّ الواحد.

وتوظف أربعة منها نظام إيقاع التفعيلة.

ويحاول نصّان نظامَ إيقاع قصيدة النثر.

وهي أنظمة إيقاعيّة شائعة أيضاً ومتجاورة. وقد تتجاور في إنتاج شاعر ما أو في قصيدة ما...

وكأن صلاحيّة هذه الأنظمة ما زالت ممكنة، أو ما زالت قابلة للتجريب!

ولذلك فإن المجلة لا تنحاز، كما يبدو، إلى هذا النظام أو ذاك، أو تحاول موقفاً عادلاً منها!

في محور (بيت الشعر) يلتقي القارئ موادّ شعراء ظهرت بداياتهم منذ أكثر من خمسة عقود، أو أربعة عقود، وما زالوا يكتبون الشعر، ويستمرون في إنتاج تجاربهم، وإعادة إنتاجها، فطبيب العيون المعروف **د.شاكر مطلق**، وهو شاعر مخلصٌ للشعر، نشر مجموعته الأولى المصغّرة الأولى (نبأ جديد) عندما كان على مقاعد الدراسة الثانويّة منذ أواخر الخمسينيات. والشعراء **صالح هواري وعصام ترشحاني ومحمود علي السعيد ومظهر الحجي** لمعت أسماؤهم منذ مطالع الستينيات والسبعينيات.

ولكن تجاربهم وتجارب سواهم، أو محاولاتهم ومحاولات سواهم، لم تتح لها مراجعة نقدية تستحقها!

* شاعر وباحث من سورية.

والمراجعة النقدية ممكنةٌ وضرورية، ولا تقتصر على مراجعة الإنتاج الشعري، لأنها جزء من إعادة النظر في مشروع ثقافيّ عربيّ معاصر واجه، ويواجه هزيمته التي هي هزيمةُ مشروع أمةٍ أو مشروع شعبٍ أو مشروع مجتمع...

وقد تحفز بعض القراءات والمراجعات المصغّرة هنا وهناك مشروع مراجعةٍ نقديةٍ "تُبشّر" و"يبشَّر" به دائماً، لأن النقد عقل بمعنى ما، ولأن النقد حداثة، والحداثة نقد!

*

ولنحاول تأمل هذه النصوص الدسمة التي تقدمها (الموقف الأدبي) دون أن ندعي القدرة على اكتناه شعريتها.

يكتب الشاعر **د. مطلق** ستة عشر بيتاً وفق البحر المتقارب بمناسبة ذكرى الصديق الراحل الشاعر **د. خالد محيي الدين البرادعي**، تحت عنوان (رغيف التراب) ولربّة شعره يهدي نشيد العتاب، وللأرض يهدي نشيد الغياب، والعمر يمضي، و(ذنوب المغنّي خفاف عفاف) و(نحن طواحين ماء تدور) (لتغدو رغيف التراب)... الخ.

والأبيات ذات طابع وجداني تكرّر عبارات مألوفة إلى حد ما. وقد يستطيع الشاعر إهمال هذا البيت أو ذاك وتأخير هذا البيت أو ذاك أو تقديمه دون أن تتأثر قصيدته.

إنه يقدم مرثيةً مصغرة لعمر المغنّي على نحو بسيط وشاف، ولا يضمر أيّ ادعاء فنيّ!

في نصّ **(أيقونات الوردة الموحشة)** للشاعر **عصام ترشحاني** تسعة مقاطع قصيرة تجري على تفاعيل مختلفة: (المقطع الأوّل والثاني والثالث والخامس والسّابع من تفعيلة المتدارك، والمقطع الرابع من تفعيلة الوافر والمقطع السّادس والتاسع من تفعيلة الكامل، والمقطع الثامن من تفعيلة المتقارب) ويحاور فيها الأنثى القصيدة أو القصيدة الأنثى بغموضها وبهائها، ويقترب من مجازات مختلفة بين غموض ووضوح وإبهام عبر إيقاعات لغوية متنوّعة!

ولعله يبحث عن الجملة المدهشة أو النصّ المدهش! وفي المقطع الثاني يستخدم أسلوب النداء على نحو يتطلّب تسويغاً:

(يا الفارعة... الولهى/ يا الومض الغافي في مرآتي)

هي قصيدة في مقاطع... ولكن! إلى أي مدى تشكل هذه المقاطع قصيدةً مكتملة، أو تحاول أن تكتمل، على الرغم من جاذبيتها؟

نصّ **(فضاءات)** للشاعرة **بيداء حكمت** يتألف من اثني عشر مقطعاً. ولكل مقطع رسالة تتواصل على نحو ما مع المقطع الذي يليه. ولكن كل مقطع يحتوي على نبضة شعرية مختلفة...

وفي المقاطع كلها محاولة لكتابة الشعر نثراً، أو محاولة لإنجاز قصيدة نثر في ومضاتٍ قصيرة وزّعت على بياض الصفحة بصورة قد لا تكون مقنعة، فالمقطع الثاني عشر وزّعت مفرداته على النحو الآتي: ونتساءل:

معاً	هل
على	هذا
سلّم	التوزيع
الظلام	كمثل الشلال
مثل شلالي نجوم	على الصفحة
تنزل	يفترض
محفوفين	الشعريّة
بكلّ	في
هذا	إيقاع مضمر!
الضوء (!)	

وما الذي لا يبقى من (شعريّة) هذا المقطع إذا كُتب في سطر واحد؟ **(معاً على سلّم الظلام مثل شلالي نجوم تنزل محفوفين بكلّ هذا الضوء).**

وهذا التساؤل وسواه لا يلغي عذوبة واضحة في مقاطع النصّ الذي لم أقرأ للشاعرة سواه.

في قصيدة **(السكين)** يقدّم الشاعر **مظهر الحجّي** محاولة نص متكامل على تفعيلة المتدارك ويستكشف معاناة شاهد على عصره مستفيداً من إشاراتٍ تاريخية مختلفة، فهو (منذور للسكّين/ منذ السّهم الأوّل في صفّين)

وبين اندياح شعري وآخر يستكشف تساؤلاً ينتهي بتساؤله في نهاية القصيدة:

ومتى يفرح هذا العشق العربيّ؟ وفي أيّ الأعمار أو الأزمان؟!

وهكذا يستمرّ الشاعر في استحضار معاناةٍ عربيّة أو مأساة عربيّة!

(شذور الغيم) للشاعر **صالح هواري** نصّ في أربعة عنوانات: (على الأفق ــ فراشة القصيدة ــ وأنت قربي ــ أتاني الهوى) والعنوان الأول في أربعة مقاطع، وفيها يتأمل الضحكة الصفراء والورد الجالس في المزهرية والانتظار وسواها بشكل واضح ومباشر، بينما يتأمل فراشة القصيدة التي مرت على دمه والحبيبة قربه، والهوى الذي أتاه بعد ستين وهماً في العنوانات اللاحقة.

والشاعر يوظّف تفعيلة الرجز بشكل موفق في العنوانات الثلاثة الأولى وتفعيلة المتقارب في العنوان الأخير.

ويقترح، كعادته، لغة واضحة وموحية، وإيقاعات لتفاصيل تلفت الانتباه...

قصيدة الشاعر **محمود علي السعيد (جوهرة القلب)** كتبها بمناسبة تسمية حلب عاصمة للثقافة الإسلامية لعام ٢٠٠٦.

وفي خمسة وأربعين بيتاً من البحر البسيط يمتدح هذه المدينة فيهديها منذ المطلع بطاقة العشق:

بطاقة العشق أهدي منصفاً حلبا

دقت على البعد فارتدّ الصّدى حقبا

ويستحضر رموزاً تاريخياً تنتمي إليها من داخل ذاكرة لغوية وشعرية معروفة في هذا الشكل من النظم الشعري.

ويختتم قصيدته، وهو الشاعر من أصل فلسطيني، ببيت يتوقع له التصفيق:

لي موطنان: فلسطين وقد بعدت

ليحضن القلب مصطاف الهوى حلبا

والشاعر السعيد جرّب في مواد شعريّة سابقة أنظمة إيقاعيّة مختلفة وكتابة مختلفة. وهو يجرّب في هذا النص، على ما يبدو، كتابة تلتزم البيت العروضيّ الواحد!

(أدراج حجريّة) نصّ الشاعر مهدي نصير الذي لم أقرأ له كثيراً من قبل. وعبر المزج بين تفعيلة المتدارك وتفعيلة المتقارب تتوالد صور، وتتداح صور، فتقدّم مرثية للذات التي هي الآخر، أو للآخر الذي هو الذات!

... قل لي/ وكيف أتوكَ وقاموا بكلّ مراسم دفنك/ هل متَّ حقاً؟ الخ صديقي هاأنذا أتحرّك وحدي.../ وأسقط وحدي/ وتأكلني وحدي اللعنات...

وإذا كانت خاتمة القصيدة بهذا الوضوح، فما مسوغ تلك الصور الطازجة والمنداحة التي حفلت بها؟

الشاعر **رياض ناصر النوري** يكتب نصه (أضمّد غيابها بالقصائد) نثراً في عشرة مقاطع هي ومضات مصغرة في الحب والشعر أو في الحبيبة والقصيدة. ويوظف بعض تقنيات قصيدة النثر، وعلى الرغم من توزيع العبارات على الأسطر في بعض المقاطع فإن القارئ لا يجد فيها إلا نثراً اعتيادياً... ولكنه نثر قد يكون جميلاً!

والآن! بعد متعة قراءةٍ قد تكون عابرةً وسريعة! ما الذي يتوقع من قراءة في مواد شعرية مختلفة لمنتجين مختلفين أن تقترحه؟

وما المعيار الذي تختاره في تحديد مفهوم صلاحية هذا الخطاب الشعري أو هذه المادة الشعريّة؟

إن المادة الشعرية عندنا تتراكم، ويستمر إنتاجها وإعادة إنتاجها من داخل قيم مختلفة، وقد تعبر عن حاجات مختلفة، فتلبي حاجات مختلفة لمتلقين مختلفين أيضاً...

وهل تتراكم هذه المادة بحثاً عن حداثة قيد الإنجاز؟

وأيّة هويّة كانت، وما زالت، قيد الإنجاز تبحث عنها أيضاً؟ وما الجماليات المنتمية التي تنتجها من داخل علاقتها بالذات وبالآخر؟

وكيف تنتج لحظتها الشعريّة المتغيّرة؟

وما علاقتها بالواقع وبالفكر؟

ألا يفترض تحرير الشعر تحرير الفكر؟

وهل يدشن التعبير الحر أشكاله إلا من داخل وعي الذات الذي يؤسس للنقد ولنقد الذات أولاً؟

□□

عن الإرهاب الصهيوني وأخبار أخرى من العالم

إعداد:
هيئة التحرير، إسلام أبو شكير، صبحي سعيد، رائد وحش*

استعدادات مبكرة لملتقى الإمارات للإبداع الخليجي

حبيب الصايغ: نحن مهتمون بالتواصل مع محيطنا العربي

تكثر الشكوى في كثير من البلدان من ركود تعاني منه الحركة الثقافية. وتتجه التأويلات في هذا نحو عوامل منها العامل الاقتصادي الذي يحول أحياناً دون قيام أنشطة مهمة من شأنها أن تلفت الانتباه وتدفع إلى المشاركة أو المتابعة في أقل تقدير. وقد يتجه النظر إلى العامل النفسي والشعور بالإحباط الذي يعاني منه عدد غير قليل من المهتمين نحو تلك الأنشطة وجدواها. كما قد يكون لسوء التخطيط، أو ضعف الخبرة، أو سواهما دور أيضاً في استفحال حالة الركود تلك.

إن عدداً غير قليل من تلك العوامل، وإلى جوانبها عوامل معيقة أخرى حاضرة في الساحة الإماراتية، وعلى درجات تشتد أحياناً، وتضعف أحياناً أخرى. لكن المفارقة تكمن في الساحة نفسها التي تشهد ــ رغم تلك العوامل كلها ــ زخماً غير عادي من حيث كم الأنشطة، ونوعها، وتواترها، وامتدادها على مدار العام، إلى درجة أن الشكوى هنا تأخذ شكلاً مغايراً تماماً، فثمة حراك يبدو المرء عاجزاً عن متابعته والتفاعل معه.

والمسألة لا ترتبط بحقل واحد من حقول المعرفة أو الفكر أو الثقافة، فثمة ما يتصل بالأدب أو التشكيل أو العمارة أو الموسيقى أو السينما أو المسرح أو التراث أو السياسة أو الرياضة أو سواه. صحيح أن ثمة من يراوده الإحساس بأن بعضاً من تلك الأنشطة يغلب عليه الطابع الاستعراضي المسكون بهاجس لفت النظر، لكن الصحيح أيضاً أن الأمر في مجموعه تحول مع استمراريته إلى مناخ أصيل يكاد يكون جزءاً لا يتجزأ من الحياة اليومية.

* إعلاميون من سورية.

والاستعراض بطبيعة الحال يحتاج إلى ميزانيات ضخمة تحركه، لكننا نجد أنفسنا في كثير من الحالات أمام مؤسسات فقيرة بكل ما تعنيه الكلمة، كاتحاد كتاب وأدباء الإمارات الذي يدير شؤونه عبر متطوعين، ويمول نفسه من إعانات محدودة يتلقاها بين الحين والآخر.. ومع ذلك فقد أثبت الاتحاد حضوره وقدرته على المنافسة أمام مؤسسات عملاقة، ونظم فعاليات وأنشطة كان لها صدى طيب داخل الوسط الثقافي في الإمارات.

وكان من آخر ما تمكن الاتحاد من تنظيمه (ملتقى الإمارات للإبداع الخليجي) الذي انعقدت دورته الأولى في الفترة ما بين ٥ ـ ٨/ ١٢/ ٢٠١٠.

وقد شكل الاتحاد بعد انتهاء أعمال الدورة الأولى مباشرة أمانة عامة للملتقى برئاسة الأديبة الإماراتية **أسماء الزرعوني** نائب رئيس مجلس إدارة الاتحاد، وعضوية الشاعر **عبد الله السبب**، والشاعرة **جميلة الرويحي**، والقاصة **نجيبة الرفاعي** من الإمارات، والروائي **عبد الفتاح صبري** من مصر، والقاص **إسلام أبو شكير** من سورية.

وفي اجتماعها الأول الذي انعقد مطلع شهر آذار/ مارس أجرت الأمانة العامة للملتقى مراجعة تقويمية لأعمال الدورة الأولى، كما قرر البدء بالتحضيرات اللازمة للدورة الثانية، وتمت الموافقة على ضم كل من اليمن والعراق إلى قائمة الدول المشمولة بالملتقى، لتصبح بذلك ثماني دول إلى جانب الإمارات والسعودية والكويت والبحرين وعمان وقطر.

وتنفيذاً لتوصيات الدورة الأولى اتفق المجتمعون على أن تكون الدورة الجديدة خاصة بالقصة القصيرة في منطقة الخليج العربي، وأن تتناول الندوة المصاحبة موضوع (القصة الخليجية وتحولات الألفية الثالثة)، بحيث تنقسم إلى محورين هما: (الفن وتحولاته: وفيه يتم البحث في أبرز التحولات التي مرت بها القصة الخليجية القصيرة على مستوى التقنيات، ثم على مستوى الرؤى والآفاق المستقبلية)، و(المجتمع وتحولاته: ويبحث في الكيفيات التي عالجت بها هذه القصة التحولات التي عاشها المجتمع بدءاً من بعده المحلي، وصولاً إلى البعد الإنساني).

وكانت الدورة الأولى قد استضافت عدداً من القاصين والشعراء والنقاد الخليجيين منهم: (**عبد الله الهدية وإبراهيم محمد إبراهيم والهنوف محمد وشيخة المطيري وأحمد العسم وفاطمة عبد الله ونجيبة الرفاعي وصالحة غابش وعلي الشعالي** من الإمارات، **ود. عبد الله الوشمي ومحمد المزيني ود. سلطان القحطاني** من السعودية، **وعلي الجلاوي وفهد حسين وعباس عبد الله** من البحرين، **وإسحق الخنجري ومحمود الرحبي وابتسام الحجري** من عمان، **وحصة السويدي ود. هيا الدرهم من قطر، ود. ليلى السبعان ونورة بوغيث** من الكويت).

وفي تصريح له خص به مجلة (الموقف الأدبي) حول الدورة الثانية للملتقى ذكر الشاعر حبيب الصايغ رئيس مجلس إدارة اتحاد كتاب وأدباء الإمارات أن هذه الدورة ستنعقد خلال كانون الأول/ ديسمبر من هذا العام لتترافق مع احتفالات الدولة بعيدها الوطني. وقد قرر الاتحاد أن يبكر في الاستعداد لها لضمان كل مقومات النجاح لأعمالها.

وأضاف: "إن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات يهتم اهتماماً بالغاً بالتواصل مع محيطه العربي، وقد جاء تنظيم الملتقى تأكيداً لهذا التوجه. إننا في الاتحاد نؤمن بأن الإبداع نشاط إنساني عابر للحدود بجميع أنواعها وأشكالها ودرجة رسوخها. صحيح أننا نتحدث هنا عن ملتقى للإبداع الخليجي، لكن التطلع الطموح لتطويره في المستقبل إلى ملتقى عربي أو دولي وارد جداً، لاسيما أنه منسجم مع قناعتنا الأكيدة بأننا جزء أصيل من حركة إبداعية عربية في مستوى، وإنسانية في مستوى آخر أعمق وأشمل".

من جهتها أكدت القاصة والروائية **أسماء الزرعوني** الأمينة العامة للملتقى أن الأهداف التي رسمها الملتقى لنفسه كانت واضحة ومحددة، ويأتي على رأس تلك الأهداف إتاحة الفرصة أمام الأدباء والكتاب والمبدعين لتبادل الخبرات، وتداول الرؤى والأفكار، والوقوف على أبرز سمات المرحلة واستحقاقاتها.

يذكر أن اقتصار الدورة الثانية على القصة القصيرة يأتي بعد أن كانت الدورة الأولى مفتوحة على جميع أجناس الأدب، أما الندوة المصاحبة فحملت عنوان (المشهد الثقافي والأدبي الخليجي)، وقدمت فيها أوراق عرضت للحركة الثقافية في كل من البلدان المشاركة، من حيث تاريخها، وسماتها، وآفاقها المستقبلية.

وتوزعت أعمال الدورة الأولى على عدد من المؤسسات الثقافية في الإمارات كاتحاد الكتاب بفرعيه في الشارقة ورأس الخيمة، إضافة إلى جامعة الشارقة، والنادي الثقافي العربي في الشارقة، ومؤسسة **سلطان العويس** الثقافية في دبي، ومركز **جمعة الماجد** للثقافة والتراث في دبي، ودار الخليج في الشارقة.

في مواجهة الإرهاب الصهيوني

رفض الفنان الفلسطيني **محمد بكري** الاعتذار عما ورد في فيلم "جنين جنين" الذي أخرجه قبل سنوات، واتهم القوات الإسرائيلية بارتكاب مجزرة في مخيم جنين للاجئين الفلسطينيين أثناء عملية السور الواقي التي اجتاح الجيش الإسرائيلي خلالها الضفة الغربية في أبريل /نيسان ٢٠٠٢. وقد أخضع الاحتلال الإسرائيلي مجدداً الفنان بكري للمحاكمة لغرض البت في دعوى رفعها ضده خمسة جنود إسرائيليين بحجة "جرح مشاعرهم" في فيلمه "الذي تناول مجزرة مخيم جنين في أبريل /نيسان ٢٠٠٢. وقررت المحكمة الإسرائيلية العليا في القدس المحتلة تأجيل قرار البت في الدعوى التي رفعت ضد **بكري** منذ فبراير /شباط ٢٠٠٣، وسط توقعات بتغريمه ومطالبته بالاعتذار عن الفيلم. وصرح **بكري** عقب انتهاء المحاكمة أنه رفض عرضاً من القضاة الإسرائيليين للمصالحة مع الجنود المدعين ضده على أساس تقديم الاعتذار لهم عن فيلم "جنين جنين".

كما رفض الجنود الخمسة الذين حضروا لمحكمة اليوم المعرض، وطالبوا محمد بكري بإعادة إخراج الفيلم بصورة "لا تسيء للجيش الإسرائيلي"، بالإضافة للاعتذار لهم. ووضح بكري أن الجنود المشتكين لم يظهروا في فيلم "جنين جنين" كليا، لا بالاسم ولا بالصورة"، مؤكدا أن القضية برمتها هي "انتقام لكسر شوكته ومحاولة ابتزازه وممارسة سياسة الترهيب وكم الأفواه" ضده شخصيا. ووقف الجنود في المحكمة اليوم مطالبين بكري بتعويضات تصل إلى ٢٠٠ مليون شيكل إسرائيلي، ويتعرض بكري للملاحقة الإسرائيلية منذ إخراجه "جنين جنين" الذي تناول شهادات حية حول المجزرة التي تعرض لها اللاجئون الفلسطينيون في مخيم جنين شمال الضفة الغربية، وراح ضحيتها أكثر من ٧٠ فلسطينيا فيما هدم جزء كبير من بيوتهم. وقال بكري إنه وإلى جانب الملاحقات والمحاكمات ومنع عرض الفيلم بحجة أنه يتناول وجهة نظر واحدة للحدث، فقد تلقى رسائل تهديد، كما تعرض لحصار وتضييق اقتصادي من خلال عمله الفني. واشتهر بكري كمخرج وفنان سينمائي ومسرحي فلسطيني، ولعب أدوار البطولة في مسرحيات شهيرة مثل "المتشائل" عام ١٩٨٦ و"المرساة" عام ١٩٩٤، وفي أفلام "يوم مرحمة" و"زهرة". كما عرف بكري، وهو من مواليد قرية البعنة قرب عكا، بعبارته الشهيرة "إنها أول حقيقة التاريخ الفلسطيني، وأول قلته أولا وقبل كل شيء للإسرائيليين". وأثارت محاكمة الفنان بكري استياء واسعا في صفوف فلسطينيي الداخل، الذين دعوا إلى حملة تضامن معه تحت عنوان "فني للثقافة كم الأفواه". وقال القائمون على الحملة إن العنصرية الإسرائيلية التي كانت تتخفى تحت ستار الديمقراطية، قد افتضحت بسياستها الموجهة ضد الفنانين وقيادات فلسطينيي الداخل تحديدا. ووصف النائب العربي في الكنيست الإسرائيلي أحمد الطيبي المحاكمة بالإرهاب الفكري، وأكد أنها محاولة واضحة لمطاردته وتكميم أفواه الفنانين في الداخل لمنعهم من فضح جرائم إسرائيل. ورد الطيبي الذي حضر المحاكمة، على ادعاء الجنود بأنهم تعرضوا للإساءة وجرحت مشاعرهم بالقول إن الجريمة ليست فيلم محمد بكري عن مجزرة مخيم جنين، وإنما القتل الذي مارسه الجيش الإسرائيلي في المخيم. وقال: "أنا مكثت في المخيم أثناء الجريمة ورأيت الجثث المحروقة ورائحة الموت في كل مكان، وكان من واجب محمد بكري كفنان أن ينقل هذه الصورة للعالم". وأضاف أن الإسرائيليين يحاولون دوما قلب المعادلة من خلال استهداف دور الضحية حتى أثناء قيام دباباتهم وجرافاتهم بهدم بيوت الفلسطينيين وقتلهم، واعتبر المحاكمة جزءا من عنصرية إسرائيلية تتعرض لها "الأقلية الفلسطينية في الداخل المحتل عام ١٩٤٨" عبر هدم المنازل ومصادرة الأرض والقوانين العنصرية وتكميم الأفواه والملاحقات، من نظام يدعي أنه "نموذج الحرية والديمقراطية" في المنطقة.

***

مهرجان الفنون البديلة في عمان يستذكر مخيم البقعة

استضافت عمان مهرجان الفنون البديلة الذي أقيم تحت عنوان "التعبير المعلني"، بمبادرة من السفارة السويدية في العاصمة الأردنية، وبالتعاون مع "غاليري نبض". توزعت الأعمال في المهرجان على ثلاث تقنيات: الغرافيتي، الصور الفوتوغرافية، وفن الوسائل المتعددة، مستهدفة مجموعة طلبة من مخيم البقعة في المرحلة العمرية ١٧ ـ ٢٥ سنة. افتتحت المهرجان وأشرفت عليه التشكيلية ليلى دمشقية والمصورة الفنانة في الطباعة غالية أبو طوق، وذلك عبر محاكاة كتاب السويدية صيا غورلان المسمى "غرافيتي غزة"، الذي ضم أعمالا فنية منفذة باستخدام تقنية الغرافيتي والصور الفوتوغرافية التي تجسد الواقع المؤلم للشباب في قطاع غزة، ورصد طموحاتهم المستقبلية، خصوصا بعد العدوان الإسرائيلي على القطاع بين ٢٧ كانون الأول (ديسمبر) ٢٠٠٨ و١٨ كانون الثاني (يناير) ٢٠٠٩. وسبقت هذا الجهد الفني مجموعة من الورش بمشاركة شبان من مخيم البقعة الفلسطيني قرب



العاصمة الأردنية. وساهم في تنظيم الورشة ثلاثة فنانين هم دان بريل (الفنان "هيب هوب") وأبو ركلام (الفنانة فراغي)، استعرضوا المهارات الفنية الأساسية للتقنيات الثلاث، وقدموا موجزاً عن تاريخ الغرافيتي وسماته، وإمكان تطبيق هذه المبادئ على الجدران. وخاضت ورشة تعلّم أصول التصوير الفوتوغرافي، تجارب عدة حول كيفية استخدام الكاميرا. أما ورشة فن الوسائط المتعددة، فذهبت باتجاه دمج تقنيات عدة في اللوحة الواحدة. ووفرت مؤسسة "رؤيا" المحلية الكاميرات ومواد الرسم للمشاركين. أما الجانب الآخر من هذه التظاهرة الفنية فكان رقصات "الهيب هوب" التي قُدمت في حفلة الافتتاح بمشاركة شبان كانوا تعلموا مبادئها أثناء الورش. ويرى جمال عياد في مقالة له في جريدة الحياة أن المهرجان قد كشف عن رؤى متنوعة في التقاط الصور والاشتغال على اللوحات، واتصفت الأعمال بحس المكان في المخيم؟ على الإنسان، وحجز المتلقي إزاء هذا الغياب للإنسان. وكان الفلسطينيين في المخيم زاروا من الأعمال الفنية التي تتناول مجتمع هذا المخيم أنفسهم. واستلهمت من هذا الأمر لوحة جسدتها كتلاً لونية بالأسود والأبيض، رسمها أنس الطافي، لشخص ضائع يحاول العبور على سيارة فوق رقعة شطرنج، وفي هذا إشارة إلى التيه بعد الخروج من الوطن. كما جسّدت صور فوتوغرافية أطفالاً يلعبون على رصيف مهشّم بلونه تحت ظل الإهمال في ظل غياب الخدمات عنه. وكشفت هذه الصور حساسية تعبيرية عالية في التقاط حركة الأطفال، والتوحد عوزاً حب اللعب لديهم وفي شعبية عن المحدودة التي تدفع بهم إلى الفضاءات وتمثل بأن تكون مبهجة، على رغم ما يحيط بهم من بؤس. أما اللوحات والصور الفوتوغرافية الأخرى، فكانت تخلو من العنصر البشري، وإن أشار بعضها إلى آثار لهم كلوحة رسمها فائق جدعان، فيها قلب أحمر يتوسط لوحة سوداء، ضمن خلفية خضراء، وراءه حبل غسيل مشدود إلى سقف غرفة سقفها من "الزينكو". وفي لقطة لمرزان أبو زعرورة، جاء "زوج" كاكتوس يقطع بوزنها على أشاعهما من غرفة لم يبق منها إلا الباب، وهي ترصد فضاء قاتماً لمقبرة تبدو جزءاً من المخيم، وفضاء آخر لمدرسة بلا أشجار وأسوار حولها. بينما يظهر من بعيد فضاء تكسوه أشعة الشمس أبنية حجرية بهيئة تحيل إلى جو العاصمة. ولفتت لوحات الكولاج في الفضاء الأمامي للمغاوري وانطوت على لوحة تقنيات ووسائل فنية متعددة، مثل اللوحة التي انطوت على سواق بصري فوضوي لجهة استخدام اللون والعبارات، مثل "على هذه الأرض ما يستحق الحياة" و"سأعيش طفولتي حتى رغم أنها مسروقة". وبرز أحمد السيلي المشارك في تقنية الغرافيتي عبر صورة التقطت لعبارة مكتوبة على سور في أحد الشوارع "١٩٤٧ ـــ ألف كافر. ٢٠١١" وهي دعوة لقاطني المخيم كي يتأملوا ما جرى لهم منذ النكبة إلى يومنا هذا.

***

٨٠٠ ألف زائر لمعرض مسقط للكتاب

أنهى معرض مسقط الدولي للكتاب دورته السادسة عشرة وسط زحام شهدته الساعات الأخيرة قبل إغلاقه، لينتهي عدد الزوار خلال عشرة أيام عند رقم ٨٠٠ ألف شخص، شكل الطلبة والعائلات النسبة الأكبر منهم، بزيادة تقدر بـ ٥٠ ألف زائر عن العام الماضي. وظلت الشكاوى مستمرة من طرفي معادلة القراءة، فالناشرون يرون أن المعرض في تراجع في مبيعات الكتب على رغم التخفيض في الأسعار المفروض عليهم بنسبة ٢٥ في المئة، فيما اشتكى الزوار من ارتفاع أسعار الكتب. وقال أحد الناشرين إن هذه الشكاوى محفوظة ومكررة سنوياً، وتساءل: هل سيعود الناشرون مرة أخرى للمشاركة والإقبال ضعيف ويتراجع عاماً بعد آخر؟ وشارك في معرض هذا العام ٥٠٠ ناشر يمثلون أكثر من ٣٠ دولة عربية وأجنبية منها السعودية والإمارات وقطر والبحرين والكويت ومصر ولبنان وسورية والأردن وفلسطين والعراق والمغرب وليبيا واليمن وتونس والجزائر والسودان وإيران وتركيا وألمانيا وبريطانيا وأميركا والهند. واعتبر مدير المعرض يوسف البلوشي أن هذه الدورة ناجحة جداً بشهادة عدد الزوار، خصوصاً في النصف الثاني من فترة إقامته في ظل ظروف استثنائية تعيشها السلطنة كالاعتصامات والاحتجاجات ووقوع مركز عمان للمعارض إلى جانب مبنى مجلس الشورى الذي شهد اعتصاماً مفتوحاً. ورأى البلوشي أن نجاح المعرض وحسن التنظيم كان عندما الناشرون والزوار الذين أشادوا بالجوانب التنظيمية، مشيراً إلى العناصر الرقابية إلى أبعد حد وبشهادة الناشرين، واستمر



معرض هذا العام على نظام الفترة الواحدة إذ كان يفتتح أبوابه ١٢ ساعة يومياً تبدأ من العاشرة صباحاً، ما اشتكى منه الناشرون الذين رأوا في استمرارية فترة الظهيرة إرهاقاً لهم مع ضعف في إقبال الزوار. لكن بعض الزوار رأوا أهميتها كونها متنفساً للموظفين المتنقلين يومياً بين ولاياتهم ومحافظة مسقط (مقر العمل)، فيما أكد مدير المعرض جدوى الفترة الواحدة الممتدة، مشيراً إلى أن **"الجميع يريد ذلك"** بما يحققه من فائدة **"لشرائح كثيرة في المجتمع، ويتيح للطلبة القادمين من مناطق بعيدة زيارة المعرض والتزود بالعناوين والإصدارات المختلفة"**. وشهد المعرض توقيع عدد من الإصدارات العمانية في ثقافة جديدة توسعت في معرض هذا العام مع وجود مجموعة كبيرة من الكتاب العمانيين الذين وقفوا أمام قرائهم لتوقيع إصداراتهم، علماً أن جمعية الكتاب في السلطنة أصدرت خمسة كتب بالتعاون مع البرنامج الوطني لدعم الكتاب العماني، وقدم ملحق **"أقاصي"** المتخصص بالقصة خمس مجموعات قصصية أصدرها عن دار **"نينوى"**. ولم تجد الفعاليات الثقافية المقامة على هامش المعرض الحضور الكبير المتوقع ولقيت الأمسيات الشعرية حضوراً أوسع ويرى **البلوشي** أنها مهمة مكملة للمعرض وشاركت فيها مؤسسات المجتمع المدني، مثل **"جمعية الكتاب"**، واعداً بأن الدورة المقبلة **"ستشهد حضور أسماء بارزة في الوطن العربي، في كل المجالات الثقافية"** إلى جانب المثقف العماني.

* * *

جبران سيرة وإبداعاً

تزامن صدور كتاب الروائي والباحث اللبناني بالفرنسية **الكسندر نجار "في أعقاب جبران"** مع افتتاح متحف **"سومايا"** الذي يملكه **كارلوس سليم** الرجل الأثرى في العالم، المكسيكي ـ اللبناني الأصل، والذي يضمّ ستين ألف عمل فنّي من لوحات ورسوم ومنحوتات وأثريات ترجع إلى عصور وحقبات قديمة وحديثة.

ويشير الكاتب **عبده وازن** في جريدة الحياة إلى أن القارئ قد يتساءل **"ما الذي يجمع بين كتاب نجار الذي يتناول فيه جوانب جديدة من شخصية جبران إنساناً وكاتباً ورساماً، والمتحف الذي حضر حفلة افتتاحه رئيس المكسيك فيليبي كالدرون والروائي غابريال غارسيا ماركيز؟؟"**.

ويرى **وازن** أن الجواب يكمن في الأعمال الفنية المجهولة **لجبران** التي يعرضها المتحف للمرة الأولى وقد أفرد لها **نجار** فصلاً في كتابه، مركزاً على تاريخها وخصائصها في كونها أعمالاً فريدة في مسار **جبران** الفنان. ويوضح **نجار** أن **كارلوس سليم**، رجل الأعمال المعروف عالمياً، كان اشترى **"الإرث"** الجبراني الكبير الذي كان يملكه النحات **خليل جبران**، قريب صاحب **"النبيّ"** بعيد وفاته قبل بضعة أعوام في بوسطن حيث كان يقيم ويعمل. هذا الإرث يضمّ أعمالاً مجهولة **لجبران** وصوراً له وبطاقات بريدية ومخطوطات بينها مخطوط **"النبي"** و**"المجنون"** ونحو ثلاثمئة نصّ لجبران. أصبح هذا **"الإرث"** الفريد إذاً في عهدة متحف **"سومايا"** وباتت لوحات جبران معروضة فيه إلى جوار لوحات لكبار الفنانين العالميين. يستعرض **نجار**، المتخصص في أدب **جبران** وفنه، هذه الأعمال التي تسنى له أن يطلع على وثائق عنها وصور وتعليقات متوقفاً عندها، ومدرجاً إياها في سياقها الزمني، ومنها منظر لشجر الأرز رسمه **جبران** بحيوية ونضارة، ولوحة لرأس **يوحنا** المقطوع تنمّ عن العلاقة التي جمعت **جبران** بالإنجيل، ولوحات أخرى تضم **"بورتريهات"** لأشخاص بعضهم معروف وبعضهم مجهول. وثمة أربع صور شخصية أو **"بورتريهات"** نسائية تلفت كثيراً نظراً إلى ألقها الفني وخامتها الفريدة. لكن القائمين على المتحف لم يسمّوا هذه **"البورتريهات"** مكتفين بعبارة **"بلا عنوان"** ولم يحاولوا التعرف على هؤلاء النسوة اللواتي رسمهنّ **جبران**. يسأل **نجار**: **"من تراهن يكنّ هؤلاء النسوة العاريات أو المتأملات؟ ومن يمثلن في حياة جبران؟"** وبعد أن يتمعّن في وجوههن يتوصل **نجار** إلى أن ثلاثاً من هذه **"البورتريهات"** هي للكاتبة والصحافية **شارلوت تلر**، التي كان تعرف **جبران** إليها عام ١٩٠٨ في لقاء في منزل **ماري هاسكل**. منذ ذاك اللقاء افتتن **جبران** بجمال هذه المرأة المثقفة والغامضة التي كان من أصدقائها **كارل غوستاف يونغ ومارك توين**. وافقت **شارلوت** على أن تكون **"موديلاً" لجبران** فرسمها بجمالها الملغز وأصبحت على صداقة معه. لكنها ما لبثت أن أصبحت عشيقة **أمين الريحاني** ثم تركته لتتزوج شخصاً غامضاً بدوره. واللافت في هذه الكاتبة أنها كانت توقع كتبها باسم ذكوري هو **جون برانغوين**. تظهر **شارلوت** في إحدى اللوحات جالسة، مكشوفة الصدر، معقودة الشعر، وفي أخرى عارية، متمددة، ذراعها وراء رأسها، شعرها مهمل وعيناها مغمضتان. أما اللوحة **"النسائية"** الرابعة التي صنفها المتحف أيضاً **"بلا عنوان"** فيقول **نجار** إنها لصديقة **جبران** الفرنسية **إميلي ميشال**. ويعرف بها

انطلاقاً من خصائص صورتها هذه التي نقلها **جبران** كعادته مرتكزاً إلى إحساسه بها. ويرفق **نجار** هذه **"البورتريهات"** مع النصّ الذي كتبه عنها وهو يمثل الفصل الثاني من كتابه الجديد. ومن يتأمل لوحات **شارلوت تلر** يدرك الأثر الذي تركته في **جبران** فهو يمنحها بعداً حسياً وانطباعاً غريباً وغامضاً، جاعلاً منها امرأة تفيض بالنظرات المبهمة والأحاسيس والأفكار... هذه المرأة قد تستحق فعلاً أن تستعاد كشخصية بذاتها، شخصية صالحة لأن تكون بطلة روائية، تبعاً للألغاز التي أحاطت بها. ولئن سمّى الكسندر **نجار** كتابه **"في أعقاب جبران"** (دار ضرغام، ٢٠١١) فهو بدا فعلاً كأنه يتعقب آثار **جبران** أو خطاه باحثاً عن المزيد من أسراره المجهولة. ولعله أصبح بعد الكتابين اللذين وضعهما عن صاحب **"رمل وزبد"** وبعد **"المعجم الجبراني"** الذي أنجزه وصدر ضمن الأعمال الكاملة **لجبران** بالفرنسية في إحدى أهم **"السلاسل"** الباريسية **(بوكان ـــ روبير لافون)**، أصبح أحد المتخصصين القلائل في عالم جبران وسيرته وأدبه وفنّه. وما يميز **نجار** هو دأبه على البحث والتفتيش وكشف المخفي والمجهول، الراقد في الخزائن و**الوثائق"** والجامعات والمراكز العلمية، في أوروبا وأميركا. وقد اكتشف فعلاً أوراقاً مجهولة ونصوصاً ورسوماً أثبتها في مؤلفاته الجبرانية. في كتابه **"أوراق جبرانية"** الذي أصدره بالعربية كشف **نجار** عدداً من الوثائق والمعلومات عن علاقات **جبران** بناشره الأميركي **ألفرد كنوبف** وزوجته **بلانش**، وبمساعدته أو سكرتيرته **برباره يونغ**، وبصديقته **جوزفين بيبادي وشارلوت تلر**. في مستهل كتابه الجديد يطرح **نجار** سؤالاً مهماً: **"هل سنتمكن يوماً من الحصول على كل ما يتعلق بجبران؟"**. ثم لا يتوانى عن الإجابة عليه قائلاً: **"كلا، بالتأكيد، ما دام أن هذا الفنان ترك عدداً لا يُحصى من النصوص والرسوم والرسائل، بعثرها الزمن والصدفة في زوايا العالم الأربع"**.

ويضيف: **"هكذا نجد وثائق عدة عن جبران في مكسيكو كما في سافانا وبوسطن، علاوة أيضاً على بشري، بلدته التي تضم المتحف الذي يحمل اسمه"**. يرى **نجار** أن ثلاثة عناصر جديدة طرأت على مسار **"الدراسات"** الجبرانية وكان عليها أن تثري مصادر هذه **"الدراسات"** المستمرة والمفتوحة وهي: حصول متحف **"سومايا"** في مكسيكو على الوثائق التي كان يخفيها ويحفظها النحات **خليل جبران**، قريب صاحب **"المجنون"** في بوسطن طوال أعوام، ووضعها أمام زوّار المتحف والباحثين، ثم صدور كتاب **"اقلب الصفحة يا فتى"** الذي أشرفت عليه **"لجنة جبران الوطنية"** ويضمّ نصوصاً ورسوماً ومسودات مجهولة وضعها **جبران** في مطلع حياته الأدبية والفنية، ثم فتح جامعة هارفرد أبواب مكتبتها الشهيرة **"هاوتون ليبريري"** أمام الباحثين والدارسين، وهي تضم وثائق مهمة ورسوماً ورسائل كتبها جبران إلى شقيقة الرئيس **روزفلت** والشاعر **ويتر باينر وجوزفين بيبادي**. ولعل هذه المعطيات أو العناصر الجديدة هي التي حفزت **نجار** على وضع كتابه الجديد الذي ضم رسائل ورسوماً غير معروفة **لجبران**. وقد خصص لكل **"معطى"** أو **"عنصر"** فصلاً شاملاً مرفقاً بالوثائق المفترضة. هكذا يتناول **نجار** أولاً بالعرض والتحليل كتاب **"اقلب الصفحة يا فتى"** الذي صدر قبل أشهر في بيروت وكان **"حدثاً"** في عالم الوثائق الجبرانية، ثم يتوقف عند لوحات **جبران** المجهولة التي يقدمها متحف **"سومايا"** في مكسيكو. ويركز في المحطة الثالثة على رسائل **جبران** إلى **جوزفين بيبادي** التي تعد أولى **"ربّات"** الإلهام في حياة **جبران** قبل أن تحل **ماري هاسكل** وسواها. وكان التقاها للمرة الأولى في بوسطن عام ١٨٩٨ خلال زيارتها معرضاً لرسومه الأولى. حينذاك قالت له **جوزفين**: **"إنني أراك هنا وهناك. لكني أجدك حزيناً. لماذا أنت حزين؟"**. هذه الانطباعات كانت بداية علاقة كان لا بدّ لها من أن تترك أثراً في **جبران**. يسرد **نجار** قصة هذه العلاقة وما اعتراها من وقائع ومشاعر ويقدم نماذج من تلك الرسائل وقد ترجمها إلى الفرنسية. ثم يتعقب الرسوم التي وضعها **جبران** في ريعان شبابه وكانت تحتفظ بها **جوزفين بيبادي** وقد أصبحت وقفاً على جامعة هارفرد. ويؤكد **وازن** أن **نجار** يمعن في التحليل والمقارنة، معتمداً رسائل ونصوصاً عدة تساعد على مقاربة هذه الرسوم الحافلة بالرموز التي ستلقى صدى كبيراً في أعماله اللاحقة. ويكشف **نجار** **"وقيعة"** طريفة حصلت بين **جبران وجوزفين** وتتمثل في الخاتم الذي أهداها إياه في ٨ كانون الثاني (يناير) ١٩٠٤ بعيد قرارها الابتعاد عنه. فهذا الخاتم الفضي الذي يعود إلى قرنين سابقين كان أهداه إياه جدّه لأمه، الأب **اسطفان**، يوم عماده في بشري، بعدما نزعه من إصبع يد تمثال **لمريم العذراء**. تفرح **جوزفين** بالهدية كثيراً وتكتب في مذكراتها: **"أعتقد أنه خاتم مقدس"**. ثم يركز **نجار** على ثلاثة رسوم مجهولة **لجبران** ضمها أرشيف الشاعر الأميركي **وايتر باينر** ومنها رسم للشاعر الأميركي نفسه بريشة **جبران**. يتحرى **نجار** العلاقة التي جمعت بين هذا الشاعر **وجبران** الذي كان التقاه في نيويورك عام ١٩١٣. ويكشف **نجار** أن **باينر** كان مثلياً ويقيم مع صديقه **روبيرت هانت في** مدينة سانتافي. أما أطرف ما وجد **نجار** في أرشيف هذا الشاعر فهو السيرة الذاتية التي كتبها جبران باختصار وقد ارتكب فيها أخطاء كثيرة، لاسيما في ما يتعلق بتواريخ نشر كتبه، بالعربية والإنكليزية، إضافة إلى ترجماتها، التي بالغ في ذكر أرقامها: أربع عشرة ترجمة لكتاب

"المجنون" ست ترجمات لـ **"السابق"** وإحدى عشرة لـ **"النبي"**. وعطفاً على مبالغة جبران هذه التي تخفي هاجساً قلقاً ساوره وهو طبعاً هاجس المكانة، أورد جبران اسمي كتابين مجهولين له هما: **"آيات"** (١٩٢٠) و**"قصص ومسرحيات"** (١٩٢٢). ويرى نجار أن من المحتمل أن يكون جبران يدل في الترجمة على الكتابين غير الشعر والفن فيما كان صدر بالإنكليزية عام ١٩٢٦ عن دار ألفريد كنوبف. ويتوقف في الختام عند رسائل جبران إلى شقيقة الرئيس الأمريكي روزفلت وهي شاعرة تدعى **كورين روزفلت**، ولدت عام ١٨٦١ وتوفيت عام ١٩٣٣. وكان جبران التقاها للمرة الأولى في **"ملتقى الشعراء"** عام ١٩١٥، ونشأت بينهما صداقة عميقة وكانت تقوم له أسبوعياً بقراءة خلالها قصائد له ونصوصاً. ويؤكد والإله أن الرسائل والنصوص والرسوم والوثائق الجديدة التي يقدمها **الكاتب نجار** في كتابه الجديد تحتاج إلى قراءة خاصة تبوح سر المزيد من أسرار هذا الكاتب والفنان الذي ما زال يشغل الباحثين ويسيل حبر أقلامهم. وقد توقف نجار في كتابه عند هذه الوثائق محللاً التحليل والمقارنة، وقد أدرجها في سياقها التاريخي الذي يزيد من رسوخها، ولعل هنا تكمن فرادة هذا الكتاب الذي يجمع بين التوثيق والتحليل كما بين السرد والتاريخ. هذا كتاب يلقي بدوره أضواء جديدة على زوايا خفية في عالم جبران، هذا العالم الرحب والمحطم.

* * *

اللغة العربية في عصر العولمة

ألقى الدكتور **سهيل ملاذي** في المنتدى الاجتماعي في دمشق محاضرة بعنوان **"اللغة العربية في عصر العولمة"** أكد من خلالها مكانة اللغة العربية، ودورها في الحضارة الإنسانية مستشهداً بما ترجمه العرب من العلوم، إذ ازدهرت على أثرها حركة الترجمة والتعريب وإنشاء المكتبات، في العصر العباسي، مبيناً ثراء اللغة العربية واحتواءها على ستين ألف جذر لغوي، والتي عشر مليون كلمة. هذا إلى كونها بالدرجة الأولى، وعاء لفكر أصحابها، وكونها منظومة، ومنهج معرفة، وأسلوب تفكير وتعبير جمالي، على الرغم من كونها ـ يقول المحاضر ـ إحدى أهم اللغات العالمية باعتراف أهم علماء اللغات وباحثيها الأجانب، فإنها تتعرض للتآمر عليها من الغرب الأمريكي ـ الأوروبي خارجياً، ومن بعض أبنائها داخلياً، عن حسن نية أو سوء هذه النية. إذ إننا نسمع (مع الأسف) من بعض أبناء جلدتنا من يقول **"إن اللغة العربية افترست أو هي في طريقها إلى الاندثار"** فالعربية تعرضت ـ وما زالت للتعرض للتآمر الغربي، الذي رأى في إضعافها أو القضاء عليها، سبيلاً للقضاء على الروح القومية، وهوية الأمة. ولهذا كانت محاولاته في إحلال العامية محل اللغة الفصيحة، أو الدعوة إلى كتابة العربية باستعمال الحروف اللاتينية (ولهم **ولكوكس** وخطابه في نادي الأزبكية بالقاهرة سنة ١٩٩٣ ـ **عبد الرحمن فهمي**، رئيس مجمع اللغة المصري سابقاً ـ ودعوته الاستعانة باللغة اللاتينية؟ بإحلال بعض حروفها محل الأحرف العربية)... إلخ.



وتطرق المحاضر إلى التحديات التي تواجه اللغة العربية في هذا الزمن، وهو **"تحدي العولمة"**؟ معرفاً: **"العولمة مصطلح قديم، لمدلولاته وأبعاده الاقتصادية والسياسية والثقافية والمعلوماتية، بيد أن أهم جانب فيها هو الجانب الثقافي"**، ذلك **"لأن العولمة بمفهومها الأمريكي، وهو أمركة العالم ثقافياً واقتصادياً وحتى عسكرياً، وفرض سيطرة القطب الواحد"**. أي فرض الهيمنة الأمريكية في الجانب الثقافي. ورأى المحاضر أن ذلك يتجلى بإبقاء التقدم التقني سراً عند مبدعيه في المركز، ولا ينقل إلى الأطراف إلا إذا كان امتداداً للمركز. أما في الجانب المعلوماتي فتجلى من خلال إبقائها في أيدي الشركات الكبرى في المركز، على الرغم من أن لها جوانب عملية من حيث سهولة الاتصال بين أرجاء المعمورة. وعن عولمة الثقافة، قال المحاضر "إنها تتجلى من خلال شيوع أنماط الاستهلاك الغربية وقيمه. هذا إلى ثقافتها عبر المكتوبة التي تبث أفكارها عبر الأقمار الصناعية والقنوات الفضائية، وعبر أساليب الحياة اليومية في: اللباس والطعام والشراب، وفي المواصلات والتلفاز، ونظم التعليم، وفرض الطعم والمعرفة باللغات الأجنبية (بعض جامعاتنا جعلت من الإنكليزية لغة الكتب الجامعية والتدريس) ورأى المحاضر أن الإنتاج الثقافي أصبح في يد الشركات الكبرى، لاسيما بعد أن تحولت الثقافة ـ في قدر كبير منها ـ من المكتوب إلى المقروء.

العرب والعربية والعولمة:

تحت العنوان السابق، دعا المحاضر إلى الاعتراف بأن كثيراً من الروابط القومية في العصر الحالي قد تفككت، فليس ثمة تنسيق عربي سياسي، ولا اقتصادي، ولا مواقف موحدة.. ولم يبق إلا رابط أخير وهو اللغة العربية حصن الأمة. وهذا رأي المحاضر أن بعض الجهات تسهم بقصد أو عن غير قصد، في إضعاف اللغة، مما يؤدي إلى فقدان الشعور بالانتماء إلى الأمة، ويهدد الهوية القومية ومع الانفتاح المعرفي وتفجر المعلومات الذي يشهده العالم اليوم - يقول المحاضر -: **"إن اللغة العربية تصبح وحيدة، وفي مقدمتها الجامع الشكلي للعولمة الذي يشكل أكبر تهديد للعربية كمكونة من مكونات الثقافة العربية"**. ويزداد هذا الأمر - بحسب المحاضر - حين ننظر إلى ضعف المحتوى الرقمي العربي (حوالي ١%) على الشابكة (الإنترنت) التي أصبحت الناقلة المهيمنة لتداول المعارف والعلوم الثقافة من دول العالم. هذا إلى قلة المؤلفات العربية في فروع العلوم الحديثة، لاسيما التقنية والهندسية والمعلوماتية، التي تعكس ما يصيب لغتنا العربية من ضعف، وهذا ينعكس سلباً على مستقبل اللغة العربية، الذي يجب أن يدفعنا إلى مزيد من الجهود لحماية اللغة العربية، حاضنة الأمة وثقافتها.

***

العيسى وأعلام الشعر والأدب والفكر

عن **"الهيئة العامة السورية للكتاب"** صدر حديثاً للشاعر السوري **سليمان العيسى** كتاب جديد بعنوان **"أنا والأصدقاء"** ليضيف لبنة أخرى إلى البناء الأدبي والفكري الثري الذي أنجزه الشاعر العربي الكبير **سليمان العيسى** خلال مسيرته الإبداعية الطويلة والمضيئة التي أثرت المكتبة العربية، بما تركه ويترك من بصمة وروعة وبلاغة اللغة العربية. وتشير الدكتورة **ملكة أبيض** في تقديمها للكتاب الذي يقع في نحو ٣٢٠ صفحة من القطع المتوسط إلى أنه "إذا كان معظم الناس يستطيعون تحديد أصدقائهم فإن **سليمان العيسى** لا يستطيع ذلك فهو شاعر وعطاؤه وصل صوته لكل له أصدقاء".

وتقول الأديبة **أبيض** وهي زوجة الشاعر إنه عدا عن كون **العيسى** شاعر الطفل حيث قرأ كل طفل أناشيده ورددها وحفظها فأصبح صديقاً له، ويبدو من كونه مربياً عمل مع الكثير من المعلمين والطلاب الذين أصبحوا أصدقاء له فإنه أي **العيسى** يتمتع بصفات شخصية ونزعة إنسانية وله مواقف من الاحتلال والاستعمار والظلم والاستغلال والقهر، والحرمان وهذا ما وسع من دائرة صداقاته لتضم الأطفال والشباب والشعراء والأدباء ورجال الفكر. ورأت **أبيض** أن الأديب **العيسى** خلال مسيرة عطائه الفكري والأدبي يتمتع بشخصية صادقة نزيهة من خلال حبه العميق للناس وكذلك الحديث إلى كل [illegible].



من يعرف موسى عبادي؟

يؤكد **أحمد زين الدين** أن القارئ العربي لا يعرف من هو **موسى عبادي**، ولم يقرأ كتابه **"الملكة والخطاط"** الموضوع بالفرنسية، والحاصل على جائزة الأكاديمية الفرنسية عام ١٩٩٣. لكن قراءة الكتاب بترجمته العربية (المركز الثقافي العربي) تكشف عن موهبة فذة، يتمتع بها هذا المؤلف السوري، اليهودي الأصل (توفي عام ١٩٩٧) الذي ترعرع في حارة اليهود في دمشق، قبل أن ينتقل إلى باريس للدراسة في جامعة السوربون. ويشير **زين الدين** إلى نزعة هذا الكاتب التهكمية التي يفاجئنا بها حيث يذكرنا **بغوغول** أبي القصة الروسية، وبصور البؤس البشري والفكري والديني الذي كانت تعيشه حارة اليهود، في الفترة الفاصلة بين أفول السلطة العثمانية وبداية الانتداب الفرنسي. ويفاجئنا حنين **موسى عبادي** إلى أمكنة صباه في الشرق، على رغم بساطة الحياة فيها، وعفوية ناسها. يعيد **عبادي** تركيب سيرة حياته في حارته، مع ما حفّ بها من شخصيات وظروف اجتماعية قاسية، في إطار ذي بُعد إنساني يتجاوز حدود الأوطان والأديان. مشهديات قصصية لا يتبع الكاتب في سردها سياقاً زمنياً متدرجاً، ولا يتصدّر واجهة الأحداث، كما هو جاري العادة في السير الشخصية، إنما يختار بعضاً من تجاربه، ويضيء على بعض وجوه الحارة "المرسومة بأسلوب كاريكاتيري هزلي، متمرساً بمهارة روائية عالمية، وبروح المسرح الكراكوزي الدمشقي (خيال الظل). وبلغة فرنسية مطواعة بجملها المتشعبة ومجازيتها الخاصة، وتداخل الكلمات العربية في نسيجها الفرنسي، ما يمنح الكتابة ميزة واقعية وعفوية وشعبية، على ما يحسب المترجمان **مايا الخوري وشريف كيوان** في مقدمتهما، وقد عملا على استخدام مفردات عامية متناغمة مع هذه البساطة التي ترسمها عين **موسى عبادي** وذاكرته. ويؤكد **زين الدين:** حارة اليهود في دمشق، كما تقدمها ذاكرة الكاتب وعينه، تمثّل فكرة نقيضة أو صورة مضادة، لما سبق





أن كوّنها القارئ العربي عن الغيتو اليهودي المعروف في الغرب. فنحن هنا إزاء حارة مثل سائر حارات دمشق، وإن تمتعت بمواصفات أو خاصيات دينية معينة، فهي لا تختلف بهذه الخاصيات عن سواها. إنما هي تمد في مسارات العمل والمعاش والتجارة، وفي تزجية أوقات الفراغ، جسوراً متينة مع محيط الحارات الأخرى. ويجمعها معها مصير واحد، إذ لم تكن بمنأى عن مجازر الفرنسيين الذين كانوا يطاردون الثوار السوريين عام ١٩٢٥ (من فوق العريشة). بل مثّلت العريشة هذه، وهي **"توزع أوراقها وظلها على عائلتينا بالعدل والقسطاس"** ص ١٤٦. ويرى **زين الدين** في ذلك دلالة رمزية على هذا التوحّد إزاء الخطر الغريب الداهم. هذا التشابه لا يخلو من توجس عند اليهودي، لعله من طبائع الأقليات، باختلاف ألوانها دينياً أو عرقياً... ما يجذبنا إليه، هو صوت الكاتب المتهكم الساخر الذي يختار لقصصه أكثر اللحظات الاجتماعية طرافة، أو قل أكثرها مأسوية، إذا ما أزال القارئ طابعها الكوميدي عنها مجتمع غارق في موروثاته الدينية، وخرافاته وخوارقه، وطقوسه، وخضوعه لإملاءات الحاخامات ومدرسي الدين أشباه الأميين. حيث ينضوي كل أمر مهما تضاءل أو عظم شأنه، تحت لواء الديانة التوراتية التلمودية. فالاجتماعات والمداولات، وعقد عرى الاتفاقات والصفقات والمشاريع، وكل الأعمال صغيرها وكبيرها، وصولاً إلى النوايا والأماني والظنون، ترعاها التقاليد الدينية، وتحوطها التعاويذ والطلاسم والتنبؤات، وتحددها السنن وقواعد التحريم والتحليل، والطاهر والنجس. ولا يخلو هذا الفضاء الديني من انقطاعات فرضتها إرهاصات الحداثة، يمثلها صراع بين جيل **موسى عبادي** الشاب عهد ذاك، وجيل الجد والعم. صراع بين العقلية الدينية والعقلية العلمية، بين استخدام الأحرف السرية، واستخدام الأرقام والإحصاءات الرياضية، وبين نصوص التلمود والتوراة وتفسيرات **"القبالا"** الباطنية، ونصوص الشعراء والكتاب الحديثين. وإذا كانت سيرة **موسى عبادي** الشاب، تدور في حارة اليهود، قبل أن يغادرها إلى باريس طلباً للعلم، ليستعيدها عبر كتابه هذا، فإن قارئه لن يقع على صورة الغيتو اليهودي المحتجب، الموصد على أسراره وخفاياه. كما أنه لا وجود لشخصية المرابي اليهودي النموذجية الأولية "Prototype" كما رسمها **شكسبير في "تاجر البندقية"**. بل اليهودي في الكتاب كسائر الناس. فهو البائع والصيرفي والجزّار والبنّاء والخطّاط والخادم والمعلم ورجل الدين وعامل التنظيفات. وهو الأمي الذي يرتجل أبياتاً من الشعر لا يفقه معناها **(إسماعيل البنّاء)** وهو الذي يحفظ عن ظهر قلب آيات من التوراة والمزامير يردّدها ببغائياً.

مجتمع يختلط فيه التطبيب بالعرافة والتنجيم، والواقع بالخارق والمعجز، عازياً إلى بعض المتعلقات بالدين، أو بمن يعمل بها، قدرات عجائبية. فالخطاط يعقوب مازلتوف الذي كان يخط الأدعية والسور التوراتية والرقى لإضفاء البركة على أبواب المنازل **(المزوزات)** كان يروى عنه أنه ما أجاد عمله، إلا لأن مدداً من الملائكة تقود يده، حين يغط قلمه في المحبرة، وأن قصب قلمه كان يشدو كلما لامس الورق. بينما كان يرى **عبادي** أن خطوطه تذكر بسذاجتها خطوط ما قبل التاريخ مجتمع يمثل فيه تفسير التوراة وشرح التلمود بغموض عباراته وتعقيداته، ومواعظ الحاخامات ووصاياهم وتحذيراتهم الرتيبة ذروة المعرفة الحقة ومنجاة الأرواح، والتي يسميها **عبادي** ساخراً بأنها **"الغذاء الروحي"** الذي يعوض به سكان الحارة عن فقرهم، ويجعلهم مطمئنين إلى صحة إيمانهم ومثلما في الحارة من هو لا أخلاقي أو كاذب أو محتال، ففيها السوي وغير السوي وفيها من يتسول ليطعم غيره من المحتاجين، من دون أن يحتفظ لنفسه بشيء يأكله (رائحة طيبة) وفيها من يؤثر القيام بالواجب على حساب نداء العاطفة. ليست حارة اليهود الدمشقية مؤلفة من فئة **"البارونات"** أو **"الكونتات"** إنما هي صورة عن سائر الحارات والجماعات الشعبية الأخرى.

***

أسطول الحرية في كتاب

صدر في بيروت كتاب بعنوان **"٦٠ دقيقة هزت العالم: قصة المجزرة التي تعرض لها أسطول الحرية"**. يروي فيه المؤلف **هاني سليمان** قصته الشخصية، وقصة الاعتداء الإسرائيلي على الأسطول التركي الذي أبحر لكسر الحصار المفروض على غزة في مايو/ أيار الماضي. وجاء الكتاب في ١٠٤ صفحات متوسطة القطع وصدر عن **"الدار العربية للعلوم ناشرون"**. ويروي **سليمان** قصته حيث أصيب بالرصاص في رجليه لدى هجوم القوات الإسرائيلية على الأسطول، كما يخبر القارئ بقصص أخرى مثل وقوعه أسيراً في أيدي الإسرائيليين، وهو يكتب بمزيج من التوثيق والأجواء الأدبية المؤثرة. **وسليمان** ناشط في هذه المجالات، وهو عضو الأمانة العامة للمؤتمر القومي العربي، ورئيس لجنة حقوق الإنسان في المنتدى القومي العربي، وعضو مؤسس في تجمع اللجان والروابط الشعبية، ورئيس لجنة المبادرة الوطنية لكسر الحصار عن غزة، فضلاً عن كونه محامياً في الاستئناف وأستاذاً جامعياً. ويبدو **سليمان** في البداية كمن يكتب عن نفسه وذكرياته وأحلامه وأمور وأحداث واجهها أكثر من كتابته عن الرحلة، إلا أن هذه الكتابات والتداعيات تشكل قراءة ممتعة وتدل على قدرة أدبية بينة، وإن كانت أحياناً تنمو على حساب الشأن الأساسي. ويقول الكاتب إنه استعار العنوان أو قسماً منه من كتاب أجانب سبقوه إلى عنوان أو عناوين من هذا النوع، ويقص علينا في بعض الأماكن حكاية حيرته في اختيار عنوان للكتاب قبل أن ينتهي إلى هذا العنوان الحالي، كما ينقلنا أيضاً إلى تحليلات وأخبار سياسية، منها ما هو أفعال وأحداث موثقة ومنها الناتج عن وجهات نظر. إنه يكتب بأسلوب الروائي أحياناً كما يوثق بأسلوب الباحث أحياناً أخرى. وفي المقدمة يتساءل **هاني سليمان** عن سبب مهاجمة إسرائيل لهم قبل أن يصلوا إلى مياهها الإقليمية. ويقول "لماذا تقدم إسرائيل على التعرض لأسطول الحرية المتجه إلى غزة في المياه الدولية، هل تخاف من مئات الناشطين الأجانب الذين ركبوا سفنهم لإعلان التضامن مع شعب محاصر، أم أنها تخاف ممن هم وراء هؤلاء من مؤسسات المجتمع المدني في دول ناصرت حكوماتها إسرائيل على الدوام، أم كان أفضل لها أن تفوت على حركة المقاومة الإسلامية (حماس) نصراً كبيراً، كما تقول وسائل إعلامها. **سليمان** الذي أصيب في رجليه بقي يعاني من آلام في عصب الرجل اليمنى، وهو في هذا الصدد يقول "يعود التأخير في كتابة هذه القصة إلى حجم الآلام التي انتابتني طوال هذه المدة، وإلى نوعية الأدوية التي كنت "أسفها" (أبتلعها) تسكيناً للألم في العصب المجروح، والسبب الثاني عدم استقراري على أسلوب أنقل به هذا الحدث الذي هز ضمير العالم، وما يزيد في الحيرة أيضاً هو اختيار عنوان لهذه القصة، هل أختار العنوان ذاته لهذه الرحلة المشابهة للأولى". ويدخل الكاتب في تفاصيل عن تأثير اللوبي الإسرائيلي الشديد على السياسة الأميركية، ويضيف متحدثاً عن "أنباء من هنا وهناك تفيد بأن باخرة الشهيدة **راشيل كوري** الآتية من أيرلندا قد عطلها الموساد (جهاز الاستخبارات الإسرائيلي) في مينائها فتأخر إبحارها يومين" ويروي المؤلف قصصاً عن هجوم القوات الإسرائيلية



على السفينة مرمرة ومقاومة ركابها وأفراد طاقمها العزل من السلاح، ووقوع ما لا يقل عن تسعة قتلى وعدد كبير من الجرحى، ومن ثم عن نقله وآخرين بواسطة طائرات هليكوبتر حربية إسرائيلية إلى المستشفى للعلاج والتحقيق معهم. ويشدد المؤلف على دور الإعلام الذي ـ على رغم جهود الإسرائيليين لمنعه ـ استطاع بطرق مختلفة نقل كل التفاصيل فشهدها العالم، مما فوت كما قال على إسرائيل أي فرصة للقيام بما خشوا أن تقوم به انتقاماً منهم.

* * *

حل مجلس إدارة اتحاد كتاب مصر

قرر مجلس إدارة اتحاد كتاب مصر في جلسته الطارئة حل نفسه وتفويض رئيس الاتحاد ونائب الرئيس والسكرتير العام وأمين الصندوق في اتخاذ الإجراءات اللازمة وفق ما نص عليه قانون الاتحاد لعقد انتخابات جديدة تشمل جميع مقاعد المجلس بدلاً من الانتخابات النصفية التي كانت مقررة يوم ٢٥ مارس/ آذار ٢٠١١، وذلك في جمعية عمومية جديدة تنعقد يوم ٢٩ أبريل/ نيسان ٢٠١١. وذكر بيان صادر عن الاتحاد أن اتحاد كتاب مصر اتخذ هذا الموقف غير المسبوق في تاريخه ليكفل لأدباء وكتاب مصر من أعضائه الفرصة كاملة في هذه اللحظة الفاصلة من تاريخ البلاد لإعادة تشكيل مجلس إدارته كاملاً وفق ما يراه مناسباً للمرحلة الجديدة التي بدأت يوم ٢٥ يناير/كانون الثاني والواعدة بمجتمع جديد يقوم على الديمقراطية والحرية والعدالة الاجتماعية التي طالما طالب بها الأدباء والكتاب، ويؤمن بحق الجميع في اختيار من يمثلونهم بالانتخاب الحر المباشر.

وأشار البيان إلى أن اتحاد كتاب مصر كان هو أول نقابة مهنية في مصر تعلن تأييدها لثورة ٢٥ يناير في بيان رسمي صادر يوم ٢٦ يناير/ كانون الثاني، تبنى فيه الأدباء والكتاب أعضاء الاتحاد مطالب الثورة جميعاً.

وأضاف البيان "واليوم وقد انتصرت الثورة فإن القرار الواعي والشجاع الذي اتخذه مجلس الاتحاد بإعادة بناء نفسه وفق الظروف الجديدة التي تمر بها البلاد هو التطبيق العملي لذلك التأييد الوارد في البيان الأول للاتحاد، كما أنه إقرار بالشرعية الجديدة التي حققتها الثورة". ودعا **محمد سلماوي** رئيس اتحاد كتاب مصر والأمين العام للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ـ خلال البيان ـ كل أعضاء الاتحاد إلى الاجتهاد في بلورة تصوراتهم حول مستقبل الاتحاد، التي ينبغي أن تكون دستور عمل المرحلة القادمة، وطالب كل من يجد في نفسه الرغبة في خدمة الأدباء والكتاب إلى عدم التباطؤ في تحمل المسؤولية وذلك بالتقدم للترشيح بالمجلس الجديد. وأشار البيان إلى أن أدباء وكتاب مصر قد أصبح عليهم الآن مسؤولية أساسية في إعادة صياغة الحياة في مصر عامة وأن عليهم أن يقدموا نموذجاً لبقية مؤسسات المجتمع "حتى نعيد بناء مصرنا الحبيبة من القاعدة إلى القمة بما يليق بحضارتنا العريقة وبالمستقبل الباهر الذي أثبتت الثورة للعالم أجمع أننا أهل له".

* * *

جوائز مسابقة القصة القصيرة في الشارقة



نظم اتحاد كتاب وأدباء الإمارات بالتعاون مع دائرة الثقافة والإعلام في عجمان في مقره بالشارقة مساء ٢٠١١/٣/٢ احتفالاً لتوزيع جوائز الدورة الرابعة عشرة من مسابقة **غانم غباش** للقصة القصيرة، التي فاز بجائزتها الأولى إسلام **أبو شكير** من سورية عن قصة **"محمود درويش شاعراً"**، والثانية **حمدي فؤاد مصيلحي** أردني من أصل مصري، والثالثة **علي فؤاد عبد العال** من سورية. كما فاز تسع جوائز أخرى تقديرية قاصون من الإمارات والجزائر وموريتانيا وسورية. وأعقب الكلمات التي ألقاها كل من **حبيب الصايغ** رئيس مجلس إدارة اتحاد كتاب وأدباء الإمارات **وناصر العبودي** أمين عام اتحاد الكتاب، أمين عام جائزة **غانم غباش**، **ومحمد حسن العريبي** ممثلاً عن دائرة الثقافة والإعلام في عجمان، على أهمية هذه الجائزة المستمدة من مكانة الاسم الذي تحمله ومن المستوى الرفيع الذي باتت المشاركات المحمولة فيها. وقال الصايغ إن هذه المسابقة عزيزة لسببين، أولاً لأنها "تحمل على عنوان مؤسسة اتحاد الكتاب، على كل نشاط محلي، وثانياً لأنها تحمل اسم **"شخصية عزيزة غالية"**، موضحاً أن **"غانم غباش"** ليس أحد مؤسسي اتحاد كتاب وأدباء الإمارات الكبار وأحد مثقفي الإمارات الكبار فقط، بل كان مساهماً حقيقياً في نهضة الإمارات منذ البواكير الأولى، وبه وبأمثاله من الرواد تحققت فكرة المراكز الثقافية والاجتماعية في بلادنا". وأضاف: "اليوم وبشراكة مع دائرة الثقافة والإعلام في عجمان، التي رعت مشكورة الدورة الرابعة عشرة لجائزة **غانم غباش**، نحسن الرحيل بهذا، نتذكر غانم ونشاطي أدبي أعرضه وأرتبه"، ملوحاً إلى أن الوعد أن يظل على العهد وأن يظل اتحاد كتاب وأدباء الإمارات بيت الكتاب والأدباء جميعاً إيماناً منا بما أراد **أبو مروان** رحمه الله" من خلف أمين.

هنأ **العريبي** باسم دائرة الثقافة والإعلام بعجمان الفائزين بالجائزة، وقال: إننا كان الفوز علامة النجاح، فإن لمحاولة الفوز أيضاً علامتها المضيئة، متمنياً للجائزة أن تتواصل وتستمر أجيال جديدة في الإبداع والنجاح. كما هنأ اتحاد كتاب وأدباء الإمارات على تنظيمه هذه الجائزة التي تعد المتخصصة والاستمرار فيها والعمل الدؤوب على تطوير معاييرها والارتقاء بمستواها لأخذ مكانتها بين بقية الجوائز الأدبية الرصينة والمهمة، متمنياً لها أيضاً تقدماً ومجداً.

العبودي هنأ بدوره الفائزين، وأوضح في كلمته المعلنات التي رافقت هذه الدورة من الجائزة، مبيناً عدد المتقدمين إليها الذي بلغ ١٦٧ قصة قصيرة ١٩ منها من الإمارات و٣٩ من سورية و١١ من الأردن ومصر و٥ قصص من كل من العراق والمغرب و٤ قصص من السودان و٣ قصص من الجزائر وعمان من كل من المغرب وموريتانيا وقصة واحدة من كل من أمريكا وفلسطين ولبنان ومعظمها لعرب مقيمين في الإمارات. أما لجنة تحكيم الجائزة فقد تشكلت من الدكتورة **فاطمة المزروعي وناصر الظاهري وعبد الإله عبد القادر** الذي أوضح أن النصوص المتقدمة تفاوتت بين الجيد والمتوسط ودون المستوى، فقد منحت الجائزة الأولى لقصة **(محمود درويش شاعراً)** لإسلام أبو شكير لأن كاتبها نجح بقدرة على توظيف قصائد الشاعر في القصة مع إفادة من علم من أعلام الشعر المعاصر، مما شكل تجربة متميزة في التعامل مع أدوات القص وتقنيته. أما عن حيثيات الجائزة الثانية، التي ذهبت إلى **حمدي فؤاد مصيلحي** من

مصر عن قصة (البحث عن الذات). فقد رأت لجنة التحكيم أنها استحقت الجائزة لما تميزت به من عمق وصدق وتناسب بين الشكل والمضمون الذي وكله الناس بما يتطلب والمعاناة الإنسانية التي تتعايش مع الذات في حين أن الفوز بالجائزة الثالثة كانت من نصيب **علي فؤاد عبد العال** من سورية عن قصة **(المسلمون الضائع موتهم)** لأنها تحتوي على قدر كبير من البعد الإنساني في العديد من الظروف والاضطهاد الديني الثقافي في أسلوب متميز بتوظيف جيد لنوع السرد القصصي. وقررت لجنة التحكيم الإشادة ببعض قصص لما تميزت به من جدة وأصالة وتوجهت أسماء كتابها حسب الترتيب الهجائي وهم **الحسين ولد محمد المختار** من موريتانيا عن قصة **(الهوة الفرنسي)**، **بسيم جميل الريس** من سورية عن قصة **(أبو فرنسيس)**، **غزاي محمد الفلاح** من العراق عن قصة **(طريف بعد آخر الشتاء)**، **ربى عبد العال** من سورية عن قصة **(ذاكسو)**، **عائشة سعيد سالم الزعابي** من الإمارات عن قصة **(عيون ساهرة)**، **عائشة عبد الله الحسيني** من الإمارات عن قصة **(المسيح الخيرة)**، **ومنذر ناصر عقلة** من سورية عن قصة **(الحمار المطر)**.

***

إسقاط الأنظمة

صرح الأديب علاء الأسواني صاحب "عمارة يعقوبيان" و"شيكاغو" قائلا أنه قد لا يجد ما يكتبه بعد ما أسقطت الثورة ... الأنظمة ذاتها... وقال خلال لقاء نظمته مكتبة "الشروق" في القاهرة، وحضره جمهور كبير تحدث في جزء منه حول قضايا سياسية وطالب **الأسواني** خلال اللقاء المفتوح بالوصول إلى الشارع لتعلموا من الناس، مشيرا إلى أنه اكتشف خلال تردده على **"ميدان التحرير"** في قلب القاهرة للمشاركة في الثورة أن **"رجل الشارع البسيط لا يقل وعيا عن المثقفين بل إنه يتفوق عليهم في أحيان كثيرة"**. وأضاف: **"كل المجتمعات التي ينتشر فيها الفساد والظلم في حاجة لتغيير أكثر من غيرها، وبعدما أسقطت الثورة الأنظمة** التي طالما انتظر تحقيقها المصريون والقائمون قد لا أجد ما أكتبه من وحي المعاناة السياسية والاقتصادية التي طالما أثقلت كواهل المصريين**". وأضاف: "ستبقى المعاناة الإنسانية وبالتالي سأجد ما أكتبه". وحول الفكرة نفسها عبر **الأسواني** عن خطورة الثورة المضادة التي تقودها عناصر كلما استفادت من النظام المخلوع"، وأعلن صاحب رواية **"شيكاغو"** أن "الثورة في حد ذاتها هي إنجاز كبير بغض النظر عما سيأتي بعدها"، وقال **الأسواني**: **"يجب أن نصدق أن الإعلام الحكومي في مصر تغير، فهو لا يزال في خدمة الثورة المضادة"**. وردا على سؤال حول كيفية حماية الثورة قال **الأسواني**: **"أن تظل قواها محتشدة دائما، فلولا ما شهدته البلاد لا أرضى الناس لخروج المظاهرات مجددا من الإسكندرية إلى أسوان"**. ويشدد **الأسواني** على ضرورة الاهتمام بمصالح المصريين، وإطلاق الحريات العامة، ووضع دستور جديد للبلاد، وأن يتاح للناس اختيار نظام يحكمهم لتحقيق العدالة الاجتماعية". وقال إنه لا يؤيد إجراء انتخابات تشريعية في مصر قبل إطلاق إصدار الصحف وحرية تكوين الأحزاب السياسية.

***

أعلام النساء

بمناسبة اليوم العالمي للمرأة الذي يوافق اليوم الثامن من شهر مارس/آذار أعلنت مجلة نيوزويك الأمريكية والنسخة العربية التي تتضمن ١٥٠ امرأة من مختلف دول العالم تم اختيارهن بوصفهن أفضل نساء العالم للعام ٢٠١١، وضمت القائمة نساء عربيات ومسلمات يعملن في الشأن العام، وأعلنت المجلة أنها سوف تنظم مؤتمرا عالميا تحت عنوان "١٥٠ امرأة يحركن العالم" للاحتفال بهؤلاء النساء وتكريمهن في الفترة من ١٠ إلى ١٢ مارس/آذار الجاري بمدينة نيويورك الأمريكية. وضمت القائمة نساء عربيات في مختلف المجالات والتخصصات، وجاءت الكاتبة المصرية الكبيرة **نوال السعداوي** على رأس العربيات اللاتي تضمنتهن القائمة، نظرا إلى مجهوداتها الطويلة في الدفاع عن حقوق المرأة المصرية والعربية، ودورها البارز في مشاركتها في الثورة المصرية التي ظلت في أثنائها لمدة ١٨ معتصمة مع شباب ميدان التحرير رغم أعوامها الثمانين. كما تضمنت القائمة ثلاثة أسماء أخرى لمصريات تم اختيارهن بحسب المجلة "لدورهن المؤثر في إنجاح الثورة المصرية"، وهن: الإعلامية المصرية **جميلة إسماعيل** زوجة المعارض المصري **أيمن نور**، **وسلمى سعيد** (٢٦ عاما) إحدى الناشطات اللاتي شاركن في إنجاح الثورة المصرية، والناشطة في مجال حقوق الإنسان

وضمت القائمة أيضاً الكاتبة السعودية **وجيهة الحويدر**، الناشطة الحقوقية في مجال حقوق الإنسان وحقوق المرأة السعودية، التي منعتها السلطات السعودية في العام ٢٠٠٣ من الكتابة في جميع الصحف. ثم أجبرتها لاحقاً على توقيع تعهد خطي تقر فيه بعدم قيامها بأي نشاطات ميدانية أو إلكترونية من أي نوع. ومن اليمن اختارت نيوزويك اسمين هما المحامية اليمنية **شذى ناصر** التي أنشأت أول مكتب محاماة في اليمن ليدافع عن حقوق المرأة، وقادت حملة توعية لمنع تزويج الفتيات الصغيرات. كما اختارت المجلة المصورة الصحفية اليمنية **أميرة الشريف** (١٩ عاماً)، التي تواصل دراستها الآن بإحدى أكاديميات التصوير الفوتوغرافي في نيويورك. ومن الكويت ضمت قائمة مجلة نيوزويك البرلمانية الكويتية **رولا دشتي**، التي قادت حملة حق المرأة الكويتية في المشاركة بالانتخابات البرلمانية عام ٢٠٠٥، وكانت المرأة الأولى التي تقود هذه الحملة التي حققت نصراً تاريخياً حين قادت أول أربع سيدات للفوز بمقاعد في البرلمان الكويتي علم ٢٠٠٩. كما ضمت القائمة اسم الكاتبة والصحفية والإعلامية الفلسطينية المقيمة في إيطاليا **رولا جبريل**، صاحبة رواية "**Miral**" التي تدور أحداثها حول إحدى رائدات العمل الاجتماعي الفلسطيني، **هند الحسيني** ومدرستها دار الطفل للأيتام التي درست فيها **رولا جبريل** نفسها. ومن العراق ضمت القائمة اسم المعمارية العراقية الكبيرة **زها حديد** لما لها من شهرة واسعة في الأوساط المعمارية الغربية حسب المجلة. كما ضمت القائمة من العراق أيضاً الناشطة في مجال حقوق الإنسان العراقية **زينب شلبي**، التي أسست مشروعاً للدفاع عن فقراء العالم. ومن أفغانستان اختارت القائمة **ثريا باكزاد**، التي قادت حملة سرية تحت حكم طالبان لتعليم النساء رغم تحريم

كما تضمنت القائمة العديد من أسماء مشاهير النساء في العالم، ومن بينهن: **ميشيل أوباما** قرينة الرئيس الأميركي، **ومادلين أولبرايت** وزيرة الخارجية الأمريكية السابقة، **والملكة الأردنية رانيا، وأنجيلا ميركل** مستشارة ألمانيا، **وتسيبي ليفني** وزيرة خارجية إسرائيل السابقة، **وكونداليزا رايس** وزيرة الخارجية الأميركية السابقة، **وتيري جرينبلات** الناشطة في حركة السلام الإسرائيلية، **وأيان هيرست علي** الناشطة الصومالية واللاجئة منذ سنوات في هولندا كذلك تضمنت قائمة نيوزويك العديد من مشاهير الفن من نساء العالم، ومن بينهن ممثلات ومغنيات وإعلاميات مثل الأميركيات: **أنجيلينا جولي، وأشلي جود، ميريل ستريب، أوبرا وينفري**، كما ضمت القائمة الممثلة المكسيكية الشهيرة **سلمى حايك** والمغنية الكولومبية **شاكيرا**.

بقي أن نبحث لنعرف من وراء هذه القائمة، وما هي دوافعها!!!.

****





الإرهاب الصهيوني في مواجهة الروائي الفرنسي سيلين

يؤكد الإعلامي **بوعلام رمضاني** من باريس أن مثقفي فرنسا يتأرجحون في تقديم مواقف "**لازدواجية**"، فقد صمتوا عن المواقف التي نظر لها خبير الشأن الإفريقي **جاك فوكار**، ومن أشهرها مجزرة إبادة فلسطينيي غزة وتحالفوا مع دكتاتورية الرئيسين المخلوعين التونسي **زين العابدين بن علي والمصري حسني مبارك**. وهم أنفسهم الذين فرضوا رقابة جديدة بقيادة وزير الثقافة "**اليساري اليميني**" **فريدريك ميتران** على إثر إلغاء احتفالية تكريم الروائي الكبير **فرديناند سيلين** (١٨٩٤ ــ ١٩٦١)، أحد أكبر روائيي فرنسا في القرن العشرين وأكثر الأدباء متابعة في العالم اليوم بطريقة معاداته للسامية. وهو تماما ما كانوا قد فعلوه سابقا مع الممثل الكاميروني الأصل الكوميدي المعروف **ديودونيه** بسبب تمثيله دور استيطاني يهودي، وحاكموا من قبلهما المفكر الشهير **روجيه غارودي** مؤلف كتاب "**الأساطير المؤسسة لإسرائيل**". بدأت فصول "**القصة الرهيب**" على يد رجل يدعى **شارل لاسرفلد**، رئيس جمعية أبناء وبنات المبعدين اليهود، إذ استطاع بـ "**سرعة خاطفة**" إقناع الرئيس الفرنسي **نيكولا ساركوزي** باتخاذ قرار يقضي بمقاطعة تكريم سيلين، بوصفه مسيئا لقيم



الجمهورية، التي لا يمكن لها أن تحتفل **بكاتب يكره اليهود، رغم عبقريته الأدبية التي لا تضاهى**"، على حد تعبيره. وأسرف لاسرفلد في موقفه، فأيد موقف ريشار باسكييه، رئيس المجلس التمثيلي للهيئات اليهودية في فرنسا، بقوله "**إن مبدع رائعة (سفر على آخر الليل) هو أيضا الكاتب الذي ألف رواية (نفاية من أجل**

مذبحة) الدنيئة والكريهة، وقضى سنواته الأخيرة معاديا لليهود بشكل جنوني، والأهم أن يكون محل نقاش وبحث في ندوة لكن لا أقبل أن يحتفل به باعتباره وطنيا". **فريدريك ميتران**، الاشتراكي الذي يحسر على عدم مناقضة إيديولوجيا بوجوده في حكومة يمينية "**ساركوزية**" وزيرا للثقافة، ويدعم في الوقت نفسه على مواقفه السابقة المؤيدة **لزين العابدين بن علي** لأنه لم يكن دكتاتوريا في تقديره، قد سقط أخلاقيا وأدبيا مرتين حسب **البروفيسور هنري غودار** المتخصص في أدب الروائي **سيلين**. فعالية تكريم **سيلين** هذه أشرفت عليها لجنة مكونة من ١٢ أكاديميا وأكاديمية لا يكرهون اليهود، ولا يخلطون بين حرية الفكر والتكريم الذي يستحقه كل المبدعين الكبار، من دون أن يعني ذلك تزكية أفكارهم ومواقفهم خلال مراحل ما من مساراتهم الإبداعية كما يحدث مع المبدعين في مختلف المجالات. "**وزير الثقافة الفرنسي ابن شقيق الرئيس الراحل فرنسوا ميتران ارتكب ذنبين لا يغتفران**" يقول **غودار**، مستنكرا ومنددا، ويضيف "يتمثل الأول في قوله إن قرار الإلغاء يعد موقفا حضاريا يتعلق بسلوك غير حضاري وثانيا حينما حاول وزير الثقافة إقناعه بأن القرار لا يعني الانتقاص من قيمة وشأن اللجنة الأكاديمية التي وافقت على إدراج اسم **سيلين** في قائمة التكريمات الوطنية المقررة في العام الحالي". تصاعد استياء **غودار**، الذي تحدث لإذاعة "**فرانس أنفو**" الإخبارية، بروح منكسرة، مفترضا أن يعطي وزير الثقافة المثل في مجال التسامح والحرية الفكرية والحق في الرأي والرأي الآخر. وقال إنه لم يفهم قرار الوزير، الذي بارك فكرة التكريم منذ البداية، ولم يتردد في توقيع مقدمة دليل تكريم عدة شخصيات هذه السنة بما فيها **سيلين**، بوصفه أحد أكبر مبدعي فرنسا وأكثرهم تمثيلا للأدب الفرنسي في الخارج. وبلغ أسى البروفيسور والأستاذ في جامعة السوربون ذروته غير المسبوقة، حينما لم يعلم بقرار سحب اسم **سيلين** من دليل التكريمات الوطنية إلا بعد وصوله إلى مقر وزارة الثقافة بقليل، لحضور حفل التكريم، وهو ما اعتبره سلوكا غير حضاري ولا يليق بمقام وزير ثقافة. ضجة إلغاء احتفالية تكريم **سيلين** لم تتوقف عند حدود الاختلاف الأدبي والأخلاقي بين وزير الثقافة **فريدريك ميتران والبروفيسور الكبير هنري غودار**، بل امتدت إلى أعضاء اللجنة العليا المكلفة باختيار المبدعين الذين يستحقون التكريم الوطني، وتتكون هذه اللجنة التي عرفت النور عام ١٩٩٨ بمبادرة أطلقتها وزيرة الثقافة السابقة، المحسوبة على الحزب الاشتراكي، **كاترين ترو تمان**، من الأكاديميين والفلاسفة والأساتذة المرموقين: **جان فافييه وان بلداساري وكاترين بريشلاك وجيل كانتغريل والآن كوربا وجان دينوسو ومارك فوماروني، وجان لوك جاتلي وباسكال أوري**

وإيمانويل بول وجاك تولبيه وكاترين كليمون، ومن بين هؤلاء الأعضاء، وحدها كليمون، هي التي استقالت من معهد اللجنة العليا للتكريمات الوطنية، احتجاجاً على تكريم سيلين، وهي التي نشرت عشرين رواية أبرزها: "من أجل حب الهند" و"ظاهرة الشيطان" وأصدرت أبحاثاً حول ليفي شتراوس ولاكان وفرويد. الروائي المعروف فيليب سولرس، صاحب كتاب "سيلين" ناصر البروفيسور غودار بقوله إن "قرار وزير الثقافة ومن ورائه ساركوزي يعد رقابة على الإبداع، وسبق لي أن خصصت كتاباً لسيلين المبدع الاستثنائي، ويجب أن يعرف أصحاب القرار أن موقفهم ينم عن عقلية غير مسبوقة، وليس من المعقول أن يطلب مواطن عادي من رئيس الجمهورية إلغاء اسم كاتب في حجم سيلين"، مضيفاً "بهذا الموقف يكون قد حظي بالاشتهار بخدم كل معجبيه" سولرس أكد أن "من حق أي واحد أن يعترض على مواقف سيلين وأن ينقده في عدة مجلدات إذا أراد، لكن ممارسة الرقابة عليه عن طريق رئيس الجمهورية يعد موقفاً مخزياً وجنونياً ومحصوراً في بلد يدعي الديمقراطية والتسامح، وفرنسا عرفت روائيين عظيمين هما بروست وسيلين". يذكر أن كتاب "سيلين الفضيحة" للبروفيسور هنري غودار يلقى إقبالاً كبيراً هذه الأيام مثله مثل كتاب "انتفضوا" للمقاوم اليهودي الشهير ستيفان هيسل (٩٣ عاماً) الذي يهاجم في كل وسائل الإعلام الفرنسية لأنه تضمن فصلاً ينتقد فيه "إسرائيل"، التي أبادت الفلسطينيين في غزة بنفس الأساليب الوحشية التي تعرض لها اليهود على أيدي هتلر، كما عبر فيه عن تفهمه لحركة حماس التي توصف مقاومتها بالإرهابية في الأدبيات السياسية الصهيونية.

•••

السينما التسجيلية السورية في تظاهرة "أيام سينما الواقع"

يشير الكاتب راشد عيسى في جريدة السفير (١٠/٣/٢٠١١) إلى أنه من يتابع مهرجان "أيام سينما الواقع، دوكس بوكس"، يبدو له أن السينما التسجيلية السورية مقطوعة السياق. ويرى عيسى



أنه لا أحد هنا يعرف شيئاً عن تسجيليين سوريين أو عن سوابقهم سوى من كرس نفسه للفيلم الروائي، وصنع على هامش ذلك فيلماً تسجيلياً أو فيلمين. لا نذكر لهؤلاء، ولا لأفلامهم، ولا حكاية من أحد قصص ختم الشغف الذي وضع أعيننا حتى قبل أن يكتمل إنجاز تلك الأفلام. لا بد إذاً من أن يكون لمهرجان الدمشقي أرشيفه الخاص، وحكايته بخصوص الكشف عن تلك الأفلام، واستعادة تلك التجارب، بمعنى الكشف عن حكايات تلك الأفلام: كيف اشتغلت ولماذا منعت، بل كيف أعدم بعضها أو أخفي، أو كيف اقتطعت منه أجزاء، ولماذا جرت المطالبة بمحاكمة بعض السينمائيين. من يتذكر اليوم فيلماً جميلاً لعمر أميرالاي بعنوان "المرأة الريفية"، ومن يعلم أساساً أنه عمل في السينما التسجيلية؟ من يعرف عن تجربة فيلم نبيل المالح "المحرقة"، الذي قيل عنه مخرجه إنه أعدم؟ من يعرف الأفلام التسجيلية لمحمد ملص وأسامة محمد وعبد اللطيف عبد الحميد وهيثم حقي وهالا محمد ومحمد الرومي و[illegible] وسواهم، وصولاً إلى المشتغلين حديثاً في السينما التسجيلية مثل عمار البيك؟ أو أولئك المتقنة أفلامهم أمثال هالة العبد الله ورامي فرح وريم علي وغيرهم؟ ليس صعباً أن يأخذ المهرجان على عاتقه تسليط الضوء على تلك الأفلام والتجارب.

فإذا كان القصد التأسيس لذاكرة، فهي جزء كبير منها، وإذا كانت المعرفة هي الهدف، فتلك دروس لا تنسى. اقتصرت تظاهرة أصوات من سورية على ستة أفلام، أبرزها فيلم سؤدد كنعان بعنوان "سقف دمشق وحكايات الجنة"، وهو العمل الأكثر حرفية بينها. فيه تبدأ كنعان من تجربة شخصية، حين تروي حكاية ذلك السقف الجميل في سوق مدحت باشا، الذي بناه والد جدها. ومع اختفاء ذلك السقف، يختفي ذلك العهد البعيد لسينمائية الدمشقية. تروح كنعان تدور في بيوت المدينة القديمة، وتستكشف حكاياتها وأساطيرها، وتأخذنا إلى فضاءات معمارية وحنان تفاصيل، بل إلى ظلال تفاصيل في مكان يختفي فتختفي الحكايات، التي تكون التفسير الوحيد لهذا الاشتغال الذي تعيشه المدينة. تبعة كنعان هنا هي التنقل بين الحكايات الجميلة لأهل المدينة، والأماكن التي انقرضت أو تسير إلى الانقراض. الحكاية تتحدث عن بردى، نهر الذهب، الذي صنع سحر غوطة دمشق، فيما الكثيرا تكاد تعود إلى زاحم على باب القرن. تزحف الكثيرا على الجدران لتبتلع التزيينات والزخارف، لكنها تروي في المقابل حكاية تلك الخوازيق التي زرعتها العثمانية في غرف النوم، في تلك الأمكنة القديمة. تقول المخرجة في آخر الفيلم، وهي تصور مشهد الزحام في شارع ملاصق لأسوار دمشق، إنها كانت تريد أن تختم فيلماً بمشهد الزحام والضوضاء، لكنها أرادت، كأطفال فيلمها، أن تحكي حكايتها الخاصة، فتخرج الذكريات والصور من الصندوق، وتختم بصورة جدها الذي بنى تلك

السقف. كما لو أنها بفيلمها استعادت ذكرى الجد، الذي احتفى باحتفاء ذلك السقف الدمشقي الجميل. لا يبتعد فيلم **علي الشيخ خضر** (مواليد ١٩٨٧) **"مدينة الفراغ"** (٧ د.) عن بحث **لمعان** من حيث موضوع الفيلم. فالسينمائي الشاب يعود إلى مدينة سلمية ليصور الشوارع الفارغة، التي تكاد تخلو فعلاً من الناس. وإذا عثر الشاب على الناس يصورهم كأفراد وحيدين: رجل عجوز ومتعب على طريق طويل مثلاً. كذلك يصور الطريق الطويلة الصاعدة إلى قلعة دارسة. لكنه لا يصور الوحشة والفراغ في تلك المدينة، بل يشاهدها، ويحتفي بصورة فوتوغرافية بالأبيض والأسود. تأكيداً منه على أن تلك المكان (الرغيب) هو أيضاً مكان الطفولة والذكريات. ويلاحظ **راشد عيسى** قائلاً: "أما فيلم **إياس المقداد** فيصور رحلة مجموعة من الراقصين العرب والأوروبيين إلى بيروت للمشاركة في مسابقة **"الموجة السابعة"** للرقص مع المصممة السويدية **ماري بروليني** تستني. الفيلم يبدو أشبه بيوميات للبروفات والتدريبات، التي ربما تخص صاحبها. ولعله أدرك كم هي خالية من المعنى فحاور راقصين تحدثوا عن بعض مشاكلهم الشخصية، من قبيل مشكلة الفراق لراقصة، أو مشكلة الخدمة الإلزامية لراقص في بلده. لكن تقديم تلك المشاكل بدا مقتضباً، ومحاولة لابتكار معضلة ما تليق بفيلم تسجيلي. ويروي فيلم **"الشعراني" لحازم حموي** سيرة فنان الخط العربي المعروف **منير الشعراني**، راصداً سيرة الاغتراب والمنفى، ثم العودة إلى دمشق. غير أن السيرة الساخنة **للشعراني** بدت في الفيلم باردة وعلى السطح، بل بقلائل من الشخصيات التي لو تركت لشاءت لا يحتملها الفيلم ومثله. خلا فيلم **أنيب الصفدي "سقطة مع السرطان"**، عن السجين السوري المحرر من السجون الإسرائيلية سيطان الولي بسبب إصابته بالسرطان، من كشف جوانب مخفية، لتلك الأشياء التي يصعب رؤيتها بكاميرا تلفزيونية عابرة. أما فيلم **"في انتظار أبو زيد" لمحمد علي الأتاسي**، فقدم بورتريه ممتعاً وموجزاً ورشيقاً عن فكر الراحل المصري **نصر حامد أبو زيد**. لكن اللافت للانتباه أن الفيلم، الذي يأخذ مقاطع مطولة من محاضرات الرجل وندواته في غير جامعة ومركز ثقافي، بدا من بطولة **أتاسي** نفسه، إذ من غير المفهوم هذا الحضور الكثيف للمخرج في العمل، وتلك الوصاية التي يفرضها المخرج على المفكر، حتى لو كان صديقاً. فأثناء التحضير للقاء مع الـ **"بي.بي.سي."**، يسأل **أتاسي** الصديق والمخرج أن يرى الأسئلة المخصصة **لأبو زيد** قبل البدء. أقل ما يقال هنا هل كان **أتاسي** الصحافي ليقبل أن يرى أسئلته لمن يحاوره؟ ماذا كان سيقول لو كان في وضع مشابه؟ فيلم أتاسي ممتع فعلاً، لا لشيء إلا لأن أبو زيد نفسه شخصية ممتعة، وفيها خفة الدم المصرية المعتادة.

***

السنوسي: رواياتي تعبر عن الهم القومي

يلاحظ **خالد المهير** أن الروائي الليبي **صالح السنوسي** يلوذ بصمته بعيداً عن صخب الإعلام، ويفضل في أحيان كثيرة الصمت، لكن وراء هذا الصمت ثمة كتابات ونصوصاً **"صاخبة"** من بداياته في **"لقاء على الجسر القديم"** إلى **"سيرة آخر بني هلال"**. **يكتب السنوسي** الرواية بعقل المثقف والمفكر **"المهموم"** بالموقف الحقيقي وليس **"المزيف"**. وهو أستاذ القانون الدولي والعلاقات الدولية بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية جامعة بنغازي. يشار إلى أن **السنوسي** حاصل على درجة الدكتوراه في العلوم السياسية من جامعة باريس — باتنير ١٩٨٧، وله مؤلفات سياسية وأدبية منها: العرب من الحداثة إلى العولمة (القاهرة ٢٠٠٠) العولمة أفق مفتوح وإرث بشر المخاوف (القاهرة ٢٠٠٣) إشكالية المجتمع المدني العربي، العصبية والسلطة والعرب (القاهرة ٢٠١٠) ومن أعماله الإبداعية: متى يفيض الوادي (بيروت ١٩٨٠) عندما تزورنا الخيول (تونس ١٩٨٤) لقاء على الجسر



القديم (الدار البيضاء ١٩٩٢) سيرة آخر بني هلال (القاهرة ١٩٩٩) حلق الريح (القاهرة ٢٠٠٢). ويؤكد **السنوسي في حوار أجراه المهير**: "لا شك أن أي نص روائي هو محصلة لتفاعل مكوناته الثلاثة المتمثلة في الإنسان والمكان والزمان، ورغم أنه ليس هناك نص يستطيع أن يتجاوز هذه المعادلة إلا أن

الاختلاف بين النصوص يكمن في تباين المفاهيم التي يتخذها الروائي لهذه المفردات الثلاث، فالإنسان في رواياتي – على سبيل المثال – يفرح ويحزن ويبكي ويضحك ويتألم ويحب ويكره وهذه كلها صفات ومشتركات تجمع بين جميع البشر، غير أن خصوصية هموم وقلق وعلاقات هذا الإنسان هي التي تحدد هويته في رواياتي، فهو إنسان ولكنه عربي بسبب هذه الخصوصيات. لهذا فإن مفهوم الإنسان في حدود هذا المعنى لم يتغير ولم تجر إعادة صياغته، فما تزال شخصيات رواياتي عربية في همومها وقلقها وعلاقاتها، ولعل بعض النقاد الذين كتبوا عن رواياتي كانوا صادقين عندما صنفوها على أنها "رواية الهم القومي". أما بالنسبة للمكان في معناه المباشر، أي مسرح الحدث الروائي، فإن معظم أحداث رواياتي تتموضع خارج الفضاء العربي في لحظة جريان الحدث، إلا أن هذا الفضاء يظل يفعل فعله في تشكيل الحدث، ففي رواية "فئة تؤويه الغيول" مكان الحدث هو مدينة ديجون الفرنسية، غير أن الأحداث التي تجري في الوطن العربي هي التي كانت تؤثر في أبطال الرواية، وكذا الأمر بالنسبة لرواية "الغناء على الجسر القديم" التي تجري أحداثها في مدينة فلورانس الإيطالية، فالواقع العربي هو الفضاء الحقيقي لهذه الأحداث، رغم وجود أبطال الرواية من الناحية الجغرافية في فضاء آخر، وينطبق هذا أيضاً على رواية "سيرة آخر بني هلال" التي تجري أحداثها في باريس، فأنا لم أعد صياغة مفهوم المكان والإنسان عندما كتبت رواية "طوق الريح" كما قد يبدو لك، فطوق الريح رغم أن أحداثها تجري على رقعة جغرافية تقع داخل الوطن العربي وفي ليبيا تحديداً إلا أن هذا المكان لم يكن مقطوعاً ولا منفصلاً بأحداثه وشخوصه عن مفهوم المكان بمعناه العربي الذي ظل ولا يزال حاضراً في نصوصي رغم غربة أبطالها وتغريب فضاءاتها". ويبقى السنوسي تجربته من الكتابة عن الواقع الليبي: "قضايا واستحقاقات الواقع الليبي هي جزء من الواقع العربي، فليبيا لدي في رواياتي تعني جزءاً من الواقع العربي، ففي رواية "طوق الريح" على سبيل المثال، القبيلة الليبية بأشعارها وآدابها ومناطق رعيها وصراعاتها، غير أنها في حقيقة الأمر تختزل تاريخ القبيلة السياسي على امتداد الصحاري والجبال والأودية العربية لدرجة أن بعض النقاد اعتبروها إحدى قبائل نجد أو قبائل شرق الأردن، وفي أحيان أخرى يصبح هذا الواقع الليبي جزءاً من الواقع العربي، فبطل رواية "سيرة آخر بني هلال" عثمان هو لاجئ سياسي عربي لا تعرف جنسية القطر العربي التي يحملها، ومع ذلك فإن الرقيب الليبي منع تداول هذه الرواية التي نشرتها دار الهلال، وهذا إن دل على شيء، فإنه يدل على أن عثمان في واقع الأمر هو لاجئ سياسي ليبي رغم عدم معرفة القطر الذي ينتمي إليه، بحكمه نموذجاً ينطبق على حالة كل لاجئ سياسي عربي يطارده النظام السياسي في بلاده. إلى آخر ما تكرره أنت غريباً من قضايا الوطن الليبي إلى أن رواياتي السياسية التي تشكل خلفية وملمحاً لهموم الإنسان هي رواية قومية تشكلت في وقت كانت الكتابة فيه عن القضايا القطرية المجزوءة هي التي تعتبر تهمة بالهروب وليس العكس. إلى جانب أن تجربة حياتي في الغرب عمقت من هذه الرؤية، فالمستوى الحضاري والثقافي للواقع الذي كنت أعيش فيه وأحتك به كل يوم لم يكن لأوطان العشائر والمذاهب والقبائل التي صورها الغرب أوطاناً وصوراً تطلب منه أن يحميها ويدافع عنها بل كان وطن الجماعة الفكرية في بعده العربي، فالفرنسي الذي ألتقيه في شوارع باريس أو الألماني الذي ألتقيه في شوارع هامبورغ لا تكون ردة فعله تجاهي سواء الازدراء أو الكراهية أو التعاطف متأتية من أنه قد عرف أنني ليبي أو تونسي أو قطري بل لأنني ليبي أو خليجي – على سبيل المثال – فهذه المحمولية لا تضيف شيئاً إلى الصورة التي في ذهنه سوى أنني عربي ولكن على الأغلب محض تداولات بلاغية، ولكن لا شيء هنا ذلك يتغير من تلك الصورة، لهذا فإن ليبيا بقضاياها وأمراضها ومشكلاتها تشكل جزءاً من أمراض ومشكلات ذلك الوطن الذي يحدد انتمائي إليه هويتي بالنسبة للآخر وبقوة سلوكه في مواجهتي.

***

طارق الشريف مكرماً في مركز أدهم إسماعيل

بحضور الأستاذ **هشام التقي** – مدير ثقافة دمشق، أقام مركز أدهم إسماعيل للفنون التشكيلية حفلاً تكريمياً للناقد **الشريف** صاحب التجربة العريقة والطويلة في نقد الفن التشكيلي، تأكيداً لأهمية ما قدمه الشريف لحركة الفن التشكيلي السوري، وذلك في قاعة المركز، تحت عنوان "**مرحباً... طارق الشريف**" وقدم من خلال هذا الاحتفال العديد من الفنانين والنقاد والمهتمين بالحركة التشكيلية السورية شهادات بتجربة الشريف النقدية، وقد تميزت الندوة التي أقامها د. **راتب الغوثاني** بكلماتها محاولاً من خلالها تسليط الضوء على ما قدمه الناقد **طارق الشريف**، مستشهداً بمقالات من مقالات وأدبيات الناقد **طارق الشريف**، من



موضوعات عميقة ومهمة تناولت مفاهيم الفن التشكيلي السوري ورواده أمثال: **(توفيق طارق، ميشيل كرشة، صبحي شعيب، إسماعيل حسني، سهيل الأحدب، صلاح ناشف، نعيم إسماعيل، لؤي كيالي، وليد عزت، فتحي محمد)** ومعتبراً أن **طارق الشريف** قدم نفسه كمؤسسة للتاريخ والتدوين والمنهجية والتحليل العميق. **طارق الشريف** من رواد النقد التشكيلي في سورية وهو من مواليد دمشق ١٩٣٥ يحمل إجازة في الفلسفة من جامعة دمشق ١٩٥٩ عمل في وزارة الثقافة منذ عام ١٩٦٠ ترأس مركز **أدهم إسماعيل** للفنون التشكيلية بين عامي ١٩٦٣ ــ ١٩٧٨ وعمل مديراً للمركز الثقافي بأبي رمانة، ومديراً للفنون الجميلة عام ١٩٧٩، وله مؤلفات عديدة في النقد التشكيلي، وهو رئيس تحرير مجلة الحياة التشكيلية منذ عام ١٩٨٠، وهو عضو مؤسس نادي التصوير الضوئي ـ شارك في عدة معارض في التصوير الضوئي، وأيضاً عضو جمعية البحوث والدراسات، له العديد من المقالات النقدية والدراسات الفنية في أكثر من مطبوعة محلية وعربية. لتجربة **طارق الشريف في** النقد التشكيلي أهمية خاصة من حيث خصوصية هذا الناقد المبدع وقدرته على مواكبة حراك الفن التشكيلي في سورية منذ ستينيات القرن الفائت عبر عشرات المقالات التخصصية والكتب والكتيبات المرافقة لتجارب العديد من الفنانين السوريين التشكيليين، ومن أبرزهم: **(وليد الآغا ـ غياث الأخرس ـ عبد الكريم فرج ـ يوسف عبد لكي ـ سليم الخالد ــ نبيل رزوق ــ هند زلفة ــ زياد دلول ـ ليلى مريود)**، كما وثق لتجارب أهم فناني الحفر المعاصر في سورية ومنهم: **محمود حماد ـ ممدوح قشلان ــ برهان كركوتلي ــ غسان سباعي ـ عز الدين شموط**، وغيرهم العديد، حيث قدم أبحاثاً ثرية في تقديم شكل مختلف من التعبير، مؤكداً الشريف في ذلك كما يقول: (إن النقد الفني ليس قوالب مستوردة من الأحكام على الأعمال الفنية، وليس النقد نقلاً لمفاهيم مثبتة علينا الخضوع لها)، فكان لهذا الناقد مفهوماً خاصاً عن النقد بوصفه عملية مسؤولة تهدف إلى إيضاح الحقائق وإنشاء ذائقة مغايرة ومختلفة في تلقي اللوحة وقراءتها.

كتب **طارق الشريف** في الفن، يوم كان الفن التشكيلي ظلاً باهتاً في الثقافة السورية، فكان موثقاً ومتابعاً للتحولات الفكرية والإبداعية عصراً بعصر، وهو أيضاً من حرر مجلة (الحياة التشكيلية) وأغناها وصنفها ورعاها لعقود طويلة لتصل كمرجع حقيقي للفكر الإبداعي، كما كتب في جميع مجالات الفن والجمال، (فن الحفر وفي النحت والإعلان والحداثة والتاريخ وفي الفن الإسلامي)، كما حفظ إبداعات الفنانين برؤيته النقدية السامية، إضافة إلى متابعته للكثير من التظاهرات الإبداعية في العالم ونقلها إلينا مدونة ومقروءة ومرجعاً لكل باحث وفنان. والجدير ذكره بأن في حين أوضحت **ريم الخطيب** مديرة مركز **أدهم إسماعيل** إلى أن **الشريف** تميز بحيادية نقدية لافتة في قراءة العمل الفني وقدرة عالية على تقديم نص مواز للوحة التشكيلية بأبعادها كافة دون الانحياز إلا للجمال وقيمته الحقيقية على مدى أكثر من خمسة وأربعين عاماً من العمل المتواصل. أما الناقد **طارق الشريف** الذي كان موجوداً في الحفل، فقال: (إن عدم وعينا لأهمية تراثنا سيجعل من هذا التراث غريباً عنا فعدم القراءة الجديدة له عبر واقعنا الراهن سيفسح المجال أمام التشويه المضر بمستقبلنا الإبداعي وبهويتنا الأصلية) مشيراً إلى أن المرحلة الراهنة للأمة العربية تتميز بوجود غزو ثقافي يستهدف الوجود ما يستدعي من الفن الحقيقي أن يكون شاهداً على عصره ومسؤوليات الفنان العربي حيال ذلك كثيرة جداً). يشار إلى أن من أهم مؤلفات **الشريف**: عشرون فناناً من سورية عام ١٩٧٠ ــ وزارة الثقافة ١٩٧٠ ـ الفنان **بول سيزان** طبع وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٥ ـ الفنان **نعيم إسماعيل ـ (قصة في لوحات)** ١٩٧٧ ــ الفن واللافن ١٩٨٣ ــ الفنان **فاتح المدرس:** طبع وزارة الثقافة ١٩٩٢ ـ الفن التشكيلي المعاصر في سورية طبع المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (تونس) ١٩٩٧ ـ **خمسة** فنانين من سورية ١٩٩٦ ـ كما أسهم في تأليف كتاب الفن التشكيلي المعاصر في سورية عام ١٩٩٨.

***

الأحداث العربية تخيم على مهرجان الآداب في دبي

ألقت الأحداث العربية بظلالها على أمسية **"شعر العالم"** التي افتتحت **"مهرجان طيران الإمارات للآداب"** في دبي مساء ٢٠١١/٣/٩. وقرأ شعراء من الصين وأميركا وبريطانيا والإمارات قصائدهم، مستهلين إياها بشهادات عن دور الأدب، والشعر خصوصاً، في نقل **"أصداء الأصوات التي لا تموت"** وقال الشاعر والناشط السياسي الصيني **يانغ ليان**، للجمهور الذي احتشد في مبنى ذي طابع هندسي تراثي في منطقة الممزر: "من المفارقة ذلك الشبه الكبير بين الإحساس



الشعر الصيني وذلك الموجود عند العرب، حتى إن كلمة شعر تعني بالصينية (شي)، وهذا يؤكد المدارج الإنسانية التي يمر بها الشعر في كل مكان. والتي يطرح مجموعة من قصائده من بينها "الغد"، التي تستحضر قمع المتظاهرين الشباب المطالبين بالديمقراطية في ساحة تيان آن مين في العاصمة الصينية بكين في ١٩٨٩. وتفاعل الجمهور العربي مع قصيدة الشاعر الصيني الذي يعيش في المهجر، في لندن، منذ تلك المحن، جراء تماثل معانيها مع ما حدث في تونس ومصر، ثم ألهبها أداء الشاعر والموسيقي البريطاني بنجامين زيفانيا، ذو الأصول الجامايكية، على قصيدة بعنوان "أطفالنا سيذهبون إلى الراديو المحطة"، انتقد فيها سيطرة الأفكار الأمريكية على الإعلام في مناطق من العالم، وتناول هذا الإعلام لوجه واحد من الحقيقة باسم "الحرية". وذكر في قصيدته "الإرهاب"، قائلاً: "علمت أن قتل الأطفال في فلسطين ليس إرهاباً"... أطفالنا سيذهبون إلى الراديو المحطة". وجذبت طريقة أداء زيفانيا، التي تمزج بين الإلقاء واستحضار إيقاعات موسيقى "الريغي" الأفريقية، إعجاب الحاضرين، الذين سبقهم إليه بكثير. وتحدثت الشاعرة الأمريكية نتالي حنظل، التي لها أصول عربية فلسطينية، عن شتاتها المتكرر في نيويورك: "كانوا يعطلون على فلسطين، وكأنكم لكم علاقة في محيط لا يعرف أين تقع"، في مدينة المنافي المتكررة في الشتات. وسيطرت على قصائدها التي تتناول في معرفتها الفنان الإسبانية والقومية أجواء الحنين والحس الماضي، وهي استلهمت من رحلة الشاعر لوركا التي قام بها من إسبانيا إلى نيويورك، مجموعة شعرية تضمن رحلة معاكسة قامت بها من نيويورك إلى "الأندلس"، حيث استوحت الشعر من حكايات مأساوية يحكيها مهاجرون من شمال أفريقيا إلى تلك المنطقة. وأثار شعراء العرب، مثل الشاعر والصحفي الإماراتي عادل خزام، الابتعاد عن المباشرة في التعبير عن المشكل العربي السياسي، لكنه تعرض في قصيدة بعنوان "روبي" إلى توجهات المواطن العربي العادي وعاطفة بمتغيرات الأخيرة وما تحمله، وإمكانه الذي يؤدي به حتماً في احتمال قنوات التحريم.



واستعادة الشاعر والمرئي البريطاني سيمون أرميتاج شيئاً من طفولته البعيدة في قرية إنكليزية نائية. وقالت إيزابيل بهلول، مديرة المهرجان، إن

"الأحداث الحاصلة في العالم العربي فرضت نفسها على أجندة الكتاب والشعراء، وهناك تحولات ملحوظة في التفاعل الثقافي مع الإعلام الاجتماعي في التهيئة لتغيير الأوضاع". استمر المهرجان في دورته الثالثة على ١٢ من آذار/مارس، احتفالاً بالأدب في كل أشكاله، وهو يوفر فرصة للقاء الجمهور مع كبار المبدعين والاستماع إلى قراءاتهم والمشاركة في ورشات العمل والندوات.

* * *

عماد أبو غازي نحو استقلال المجلس الأعلى للثقافة

نقل سيد محمود أجواء اللقاء الذي جمع وزير الثقافة المصري عماد أبو غازي والمثقفين في "أتيليه القاهرة"، نقلت المطالب الكثيرة على الهدف الرئيس اللقاء، وهو مناقشة الورقة التي أعدها التشكيلي عادل السيوي بعنوان "تحرير المجلس الأعلى للثقافة من سلطة الوزارة وإعداده هيئة لمجلس مستقل". وقد أسهم جانب كبير من الحضور في مناقشة ما وصفه بـ "مخلفات الفساد في بقية قطاعات وزارة الثقافة"، ووجه أحدهم الهتاف إلى فاروق عبد السلام، المشرف على مكتب وزير الثقافة الأسبق فاروق حسني. لكن أبو غازي أكد أن جهات رقابية تعالج قضايا عديدة وصعبة، نافياً أن يتهم أحداً من دون أدلة مثبتة. ولفت محمود إلى أن اللقاء اتسم بالهدوء وبدا أنه أكد الحضور الثقة في نزاهة الوزير، الخارج من البيئة الثقافية وبخبراته مسبقة في المجلس الأعلى. وأسهمت هذه الأجواء في رفع سقف المطالب والتوقعات، ومن جانبه شدد أبو غازي على أن الحكومة الجديدة يجب أن تسلم مهامها فور انتهاء المرحلة الانتقالية إلى ممثل الشباب الذي صنع الثورة. وقال أبو غازي بحسم إلا تطلق الثقة في وجه الأعمال الجديدة ويطلبها في تولي المناصب الشاغرة. واعترف بأنه حاول تقديم أمانة المجلس الأعلى للثقافة لم يتمكن من صنع تحول ملموس في عمله. ونفى أبو غازي في معرض رده على مداخلة الشاعر شعبان يوسف، أن تكون تسوية أعمال المجلس الأعلى للثقافة مرتبطة بمواصفات الأجهزة الأمنية. وقال: "لم يحدث أبداً أن عرضت أسماء المرشحين



لعضوية اللجان على الجهات الأمنية. «وأوضح أن حلمه الأكبر يتمثل في تحقيق المشروع الذي أعده **عادل السيوي** في سبيل استقلال المجلس وفك ارتباطه بوزارة الثقافة. وتقوم مبادرة السيوي التي دعا أبو غازي لمناقشتها قبل توليه منصبه الوزاري بأيام قليلة، على خلفية الأوضاع التي خلقتها الثورة المصرية، على أن هناك «إمكانية فعلية لنقلة ثقافية وفنية كبيرة تتجاوز بها مصر ارتباك تجربتها الحداثية، التي تشكلت تحت الاحتلال عقوداً طويلة، وتحت أسقف نظم شمولية وفي ظل ضغوط مجتمعية ثقيلة». ولفت السيوي إلى أن المجلس لا بد أن يكون أحد الآليات الفاعلة في تكوين العقل الجماعي الجديد، لكنه يعاني من تبعيته للوزارة، وهي أكبر عقبة تقف أمام تفعيله والاستفادة من إمكاناته الحقيقية، إذ كان من المفترض للمجلس أن يقوم بوضع الإستراتيجيات والخطط، وأن يحدد الأهداف التي يجب أن تحولها وزارة الثقافة إلى برامج عمل، وأن يقوم بمراقبة عمل الوزارة ويتدخل لتصحيح المسارات. ولكن لا يمكن، نظراً لتبعية المجلس الكاملة، أن يقوم بهذا الدور الأساس الذي غاب، ليتم ملء الفراغ بنشاطات ثقافية تبعده عن دوره الأصلي. ودعا السيوي إلى إعادة هيكلة المجلس عبر خطوتين: الأولى، فصل القطاعات والمراكز التي تم إلحاقها بالمجلس، والتي لا تدخل عضوياً في صلب وظيفته كخالق لتوجهات وواضع لسياسات ثقافية وكجسر للتفاعل مع قاعدة المثقفين والفنانين من جهة، ومع المؤسسات الرسمية ومؤسسات المجتمع المدني من الجهة الأخرى، والخطوة الثانية، هي إعادة تكوين هيئة المجلس وأعضائه وتحديد دقيق لمهام هذه الهيئة لتكلف بوضع إستراتيجيات لعمل المؤسسات الرسمية العاملة في الحقول الثقافية المصرية، ومراقبة مدى تناغم أداء وزارة الثقافة، على أن تكون العضوية بالترشيح وليس بالتعيين، ومن خلال توازن إيجابي بين عدد الأعضاء المنتخبين وعدد الأعضاء المشاركين بحكم مناصبهم والأعضاء المنتخبين من نقابات أو اتحادات فنية أو ثقافية، بحيث تصبح الأكثرية الحاسمة للأعضاء المنتخبين مباشرة. وحسب اقتراح **السيوي**، فإن للمثقفين الحق في طلب عقد لقاءات عارضة بالهيئة عند الضرورة، للنظر في ما قد يطرأ على الساحة الثقافية من متغيرات، وذلك بطلب من مجموعة منهم، موقع عليه من عدد منهم (١٠٠ مثقف مثلا)، وفي حالة التعارض الكبير بين سياسات المجلس وأداء الوزارة. وخلال نقاشات المثقفين الذين حضروا اللقاء، طالب الدكتور **أحمد سخسوخ** بإصلاح أوضاع أكاديمية الفنون التابعة للوزارة بعد الفساد الذي لحق بها في عهد رئيسها الحالي **سامح مهران**، كما دعا الناشر **محمد هاشم** إلى التعجيل بانعقاد مؤتمر المثقفين على أسس جديدة تراعي المتغيرات التي أوجدتها الثورة المصرية. وشدد الناقد **محمد بدوي** على أهمية النظر في جدول عمل لهذا المؤتمر المنشود، بشرط أن تتم إدارته وفق أسس ديمقراطية تراها وزارة الثقافة، بوصفها أداة لتحقيق مهام أيديولوجية للدولة، ولا تعزلها عن السياقات الأخرى المرتبطة بها. ورأى **بدوي** أن نموذج «مجمع اللغة العربية» الذي يتمتع باستقلال كبير عن وزارات الدولة، من الممكن أن يكون ملهماً عند النظر في مستقبل المجلس الأعلى للثقافة. ومن جهة أخرى، طالب الشاعر **سمير عبد الباقي** المثقفين بتجنب توريط أبو غازي في ما سماه «دوائر عدم الإمكان»، والتركيز على خلق آليات تحدُّ من سلطات وزير الثقافة المطلقة في القطاعات كافة، وأهمية النظر في سبل تمكن الوزارة من مواجهة القوى الظلامية وإتباع سياسات جديدة نابعة من الحرية. ودعت التشكيلية **إيمان مهران** إلى تفعيل دور مؤسسات الثقافة في الإقليم وتحريرها من سطوة البيروقراطية، إذ تملك الوزارة ما يقرب من ٥٨٠ موقعاً ثقافياً وفشلت رغم ذلك في مقاومة الأصوات الداعية إلى تحريم الابداع. واختلف المخرج **مجدي أحمد علي** مع رؤية السيوي القائمة على الفصل التام بين المجلس ووزارة الثقافة، وقال: «المطلوب علاقة على أسس رشيدة تضمن تنفيذ اقتراحات وتوصيات اللجان». ووعد **أبو غازي** في ختام اللقاء بتفعيل الموقع الإلكتروني للوزارة لتلقي شكاوى واقتراحات المثقفين مع تحديد موعد لمواصلة النقاش حول مشروع **السيوي**.

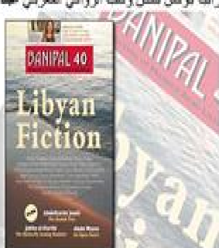
***

مجلة بانيبال تحتفي بالأدب الليبي

صدر العدد ٤٠ ربيع ٢٠١١ من مجلة "بانيبال" التي تعنى بترجمة الأدب العربي الحديث إلى الإنجليزية. وخصصت المجلة ملفها الرئيس عن الرواية والقصة القصيرة في ليبيا. وتفتتح المجلة ملفها بمقالتين، الأولى عن "القصة القصيرة في ليبيا" كتبها **عمر أبو القاسم الككلي**، والثانية عن "الرواية في ليبيا" كتبها إبراهيم حميدان. وتضمن الملف القصص التالية: "الحياة العجيبة القصيرة للكلب رمضان" **عمر الكدي** (ترجمة **روبن موجر**)، و"البشكليطة" عزة كامل المقهور (ترجمة **جون بيت**) و"أستاكوزا" **أحمد إبراهيم** الفقيه (ترجمة **مايا تابت**)، و"حلم وردي" **غازي القلاوي** (ترجمة **غنوة حايك**)، و"قصتان" **عمر أبو القاسم الككلي** (ترجمة إليوت كولا)، و"صائدة الأفاعي" **محمد العريشية** (ترجمة **غنوة حايك**)، و"كان يحمل سبحة" **محمد العنيزي** (ترجمة

علي أزرياح)، و"خمس حكايات قصيرة" **رضوان بوشويشة** (ترجمة **جون بيث**)، و"حكايات من البر الإنجليزي" **جمعة بوكليب** (ترجمة **صوفيا فاسكو**)، و"فقاعة الفراغ" **لنجوى بلشتوان** (ترجمة **سوتيلا مويغي**).

وفي الرواية احتوى الملف على النصوص التالية: فصلان من رواية "Anatomy of the Disappearance" **لهشام مطر** الذي يكتب بالإنجليزية، و"التجوع وجوه أخرى" **لوفاء البوعيسي** (ترجمة **روبن موجر**)، وفصل من رواية "بابا بيترا" **لمحمد المصراتي** (ترجمة **لبري براين**)، و"نساء الريح" **لرزان نعيم مغربي** (ترجمة **وليم هيتشينز**)، و"خلق الريح" **لصالح السنوسي** (ترجمة **وليم هيتشينز**)، و"الواو الصغرى" **لإبراهيم الكوني** (ترجمة **وليم هيتشينز**)، بالإضافة إلى مقالة كتبها **أليوت كولا** بعنوان "ترجمة إبراهيم الكوني"، ومراجعة قصيرة لرواية "النمية" كتبها **بيتر كلارك**. وفي قسم مراجعات الكتاب كتب **أندريه نفيس سلطي** عن روايتين "سر الخطاط" للكاتب السوري **رفيق شامي** التي صدرت عن دار أرابيا بوكس في لندن، و"الأقنعة البيضاء" **لإلياس خوري** التي صدرت عن دار أرتشيلاجو في نيويورك، وكتبت **سوزانا طربوش** عن رواية **محمد برادة** "مثل صيف لن يتكرر" الصادرة عن مطبوعات الجامعة الأمريكية في القاهرة، وكتب **جيمس ناليش** عن رواية **إلياس خوري** "يالو"، وكتب **تريزا هرشورن** عن رواية الكاتبة العراقية **عالية ممدوح** "المحبوبات" الصادرة عن دار أرابيا بوكس بلندن، وكتب الروائي المغربي **عبد**



الكريم الجويطي مقالة عن رحيل الكاتب المغربي **أدمون عمران المليح** وحوار العدد خصصته المجلة للكاتبة اللبنانية **علوية صبح**، إذ قامت المجلة بترجمة المقابلة الطويلة التي أجراها **عقل العويط** مع صبح، التي كانت قد نشرت في ملحق النهار الثقافي

جائزة محمود درويش للإسباني خوبتيسولو والفلسطيني شقير

منحت جائزة الشاعر الفلسطيني الراحل **محمود درويش** للثقافة والإبداع لكل من الكاتب الإسباني **خوان غويتيسولو** والأديب الفلسطيني **محمود شقير**. وجاء في بيان لجنة التحكيم التي ترأسها الكاتب والناقد الفلسطيني المقيم في سورية **فيصل دراج** وقرأه الشاعر **محمود أبو الهيجاء** «قررت لجنة التحكيم الخاصة بجائزة **محمود درويش** للحرية والإبداع في دورتها الثانية التي عقدت في عمان، في السادس والعشرين من شهر تشرين الثاني الماضي منح الجائزة هذا العام إلى الكاتب الإسباني **خوان غويتيسولو** وإلى الأديب الفلسطيني **محمود شقير**».

وأضاف البيان «يلبي هذا الخيار الذي وصلت إليه لجنة التحكيم معنى الجائزة ووظيفتها ويتفق مع المعايير الأدبية الموضوعة في أن. ذلك أن جائزة الشاعر الفلسطيني التي تمنح في يوم ميلاده ترجمة للقيم الإنسانية العظيمة التي صاغها شعراً والتي جعلت منه شاعراً كونياً وعربياً وفلسطينياً معاً» كلمة له بعد تسلمه الجائزة بعربية ركيكة: «لقد رفضت تسلم جائزة القذافي لأني أرفض أن أتسلم جائزة من دكتاتور وطاغية، لكن يشرفني أن أتسلم جائزة **محمود درويش**.»

***

البوكر العربية للعالم والأشعري

أثارت الجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) جدلاً كبيراً فور إعلان لجنة تحكيمها منح جائزتها مناصفة لروايتين عربيتين، وذلك للمرة الأولى في عمر الجائزة العربي. وقد فازت رواية "القوس والفراشة" للكاتب المغربي **محمد الأشعري**، ورواية "طوق الحمام" للروائية السعودية **رجاء العالم**، مناصفة بالجائزة العالمية للرواية العربية لعام ٢٠١١. ووصلت الروايتان ضمن قائمة قصيرة تضم ست روايات، من بين ١٢٣ رواية ترشحت للجائزة

خلال دورتها الرابعة. وتحصل روايات القائمة القصيرة على عشرة آلاف دولار، إضافة إلى ٥٠ ألف دولار يحصل عليها الفائز. وتضم القائمة القصيرة ـ بالإضافة إلى الروايتين الفائزتين ـ كلا من رواية "رقصة شرقية" **لخالد البري**، و"صائد اليرقات" **لأمير تاج السر**، و"معذبتي" **لبن سالم حميش**، و"بروكلين هايتس" **لميرال الطحاوي**، التي غابت عن حفل الإعلان لأسباب خاصة. وتتناول رواية "القوس والفراشة" موضوعي "التطرف الديني" و"الإرهاب"، وتستكشف تأثيراته على المنطقة العربية، في حين تكشف رواية "طوق الحمام" ما تخفيه مدينة مكة المكرمة من عوالم سرية، موضحة أن خلف أستار قدسيتها، هناك مدينة عادية. وفي حفل أقيم بالعاصمة الإماراتية أبو ظبي مساء الاثنين، أعلن رئيس لجنة التحكيم الروائي والناقد والشاعر العراقي **فاضل العزاوي**، أسماء الفائزين بحضور جمهور من المفكرين والنقاد والناشرين والكتاب والصحفيين العرب والأجانب.

وقال **العزاوي** "إن الروايتين رائعتان ومبدعتان، وتناقشان بشكل عقلاني ومنطقي مسائل وقضايا حساسة تخص منطقة الشرق الأوسط، وهي مشاكل شاهدناها مكتوبة على اللوحات خلال المظاهرات الأخيرة التي هزت المنطقة العربية بأسرها مطالبة بالتغيير".

ورداً على تساؤلات حول أسباب تغيير تقاليد الجائزة، ومنحها لروايتين بدلاً من واحدة، أجاب العزاوي بأن ذلك ليس دليلاً على ارتباك أصاب اللجنة، وإنما هو نوع من الإنصاف رأته اللجنة، مضيفاً أنه مرتاح "للقرار من الناحية الأدبية والضميرية، خاصة أنه جاء بالإجماع". وواجه موقف لجنة التحكيم جدلاً كبيرا بين حضور المؤتمر، وصفه البعض بأنه يصيب الجائزة في مصداقيتها وتماسكها، خاصة أن الروايتين مختلفتان في موضوعهما والإشكاليات الإنسانية والتقنية الفنية لكل منهما. ودافع عضو لجنة التحكيم الأديب والكاتب **أمجد ناصر** عن القرار، قائلا



إنه اتخذ بعد نحو عشر ساعات من المناقشة بين أعضاء لجنة التحكيم، مؤكداً أنه كان "من المستحيل تجاوز إحدى الروايتين"، وأن القرار جاء لاعتبارات تقويمية خاضعة لفهم اللجنة، وأن المفاضلة بينهما كان سيكون فيه ظلم لإحداهما وأوضح رئيس لجنة التحكيم أن هذا القرار الاستثنائي تم استئذان مجلس أمناء الجائزة في تنفيذه، مضيفاً أن رئيس المجلس فوجئ بقرار اللجنة وأنه جرت محاولات لثنيها عن قرارها، ولكن نظرا لإصرار المحكمين في النهاية تم إقرار قرارها على أن يكون استثنائيا، مما يدل على قوة لجنة التحكيم وعدم التدخل في قراراتها، بحسب رئيسها. ورداً على تساؤل حول الجماليات الفنية التي اتسمت بها الروايات الفائزة، ذكر عضو لجنة التحكيم الناقد المغربي **سعيد يقطين** أن الروايتين "رغم تعبيرهما عن تيارين مختلفين، أحدهما واقعي كما في رواية "القوس و الفراشة"، والآخر فيه اهتمام بالتاريخ والأسطورة والفنتازيا وأنسنة الأشياء، فإنهما اتفقتا على خصوصية اللغة وشفافيتها وعمقها وكثافتها، بالإضافة إلى توظيف مختلف التقنيات الفنية". وفي تصريح له أكد عضو لجنة التحكيم **أمجد ناصر** أن الجدل الذي أثاره قرار لجنة التحكيم لم يكن مقصودا، ولم تفكر في صداه، وإنما قصدت منه نوعاً من الإنصاف لما توافر للروايتين من مستوى عال ومتكافئ من الخصوصية الفنية والجمالية وحرارة الموضوعات. وفي تفسيره لأسباب هذا الجدل الذي أصبح مصاحبا لكل دورات "البوكر"، أشار ناصر إلى أفق التوقعات التي يعكسها هذا السجال، خاصة أن الجائزة -على حد قوله- أثارت حراكا لم تثره جائزة أخرى.وأكد ناصر أن اللجنة تجردت في عملها من كل مخاوف أو جدل صاحب دورات الجائزة السابقة، وإنما بدأت عملها من مفاهيم ومعايير موضوعية وفنية لتقويم الروايات التي وصلت اللجنة. أما الكاتب **محمد الأشعري** فقال إنه "بغض النظر عن فوزي فإن الجائزة فتحت آفاقا جديدة للرواية المغربية"

❑❑